

ROBERT STIASSNY

Michael Bacher's  
St. Wolfgang's  
Altar

TEXTBAND



KUNSTVERLAG ANTON SCHROLL & CO  
IN WIEN



1 Text u. 1 Tafelband

L46/1179

120671-(3)-B











ROBERT STIASSNY  
MICHAEL PACHERS ST. WOLFGANGER ALTAR







ROBERT STIASSNY

MICHAEL PACHERS  
ST. WOLFGANGER ALTAR

HERAUSGEGEBEN VOM  
DEUTSCHÖSTERREICHISCHEN STAATSAMT  
FÜR UNTERRICHT

TEXTBAND



KUNSTVERLAG ANTON SCHROLL & CO. <sup>G. M.</sup><sub>B. H.</sub> IN WIEN



ROBERT STASSNY

MICHAEL PACHERS  
ST. WOLFGANGER ALTAR



VERLAGSSTELLE VON

CHRISTOPH REISSER'S SÖHNE

IN WIEN

ST. WOLFGANG

N  
6838  
P3 S75  
v.1



KUNSTVERLAG ANTON SCHROLL & CO. IN WIEN

COPYRIGHT 1979 BY KUNSTVERLAG ANTON SCHROLL & CO., G. M. B. H., WIEN

DRUCK: CHRISTOPH REISSER'S SÖHNE, WIEN V



## VORWORT

Das Buch, das hier den Freunden altdeutscher Kunst vorgelegt wird, ist ein vollendetes Werk und ein Torso, in der Verbindung beider das beredte Denkmal des Forschers, der sein Leben daran gesetzt hatte, den Stoff, dem seine Liebe galt, zur denkbar größten Vollendung durchzuarbeiten, und den der Tod hinderte, sein Lebensbuch abzuschließen und selbst zu veröffentlichen. Je unverkennbarer aber dieser Zwiespalt ist, der das von Michael Pachers Hauptwerk entworfene Bild stellenweise totgemalt und stellenweise nur untermalt erscheinen läßt, desto lebendiger charakterisiert er den Verfasser; Robert Stiassnys Leben und Wirken war bestimmt, harmonischer Vollendung zu entraten.

Robert Stiassny besaß kein glückliches Naturell; sein quälerischer Trieb wandte sich gleichermaßen gegen sich und andere und verdarb ihm eine Laufbahn, die sein gründliches und ausgedehntes Wissen, sein unverdrossener Fleiß, seine unbestrittene Selbstlosigkeit erfolgreicher hätten gestalten sollen. Kleine Ämter, die er bekleidet hat, als Kustos des Abgußmuseums der Wiener Akademie, als Privatdozent an der Technischen Hochschule in Wien, waren kurz bemessene und dornige Gaben; seinen Lebensunterhalt gewährte ihm die mühselige Fronarbeit kunstgeschichtlichen Privatunterrichtes. Diesem harten Broterwerb hat er seine wissenschaftliche Arbeit abgerungen, in deren Zerstreutheit dennoch ein zielbewußtes Planen unverkennbar ist. Stiassny hat mit allgemeinen Studien über die altdeutsche Kunst begonnen; er hat sie in der Folge mehr und mehr auf das alpenländische Gebiet eingeschränkt und innerhalb dieses in steigendem Maß das Schwergewicht auf den großen Michael Pacher und seinen Kreis verlegt. Dieser Umweg war für einen Forscher seiner Art der eigentliche Weg; das rasche Fertigwerden mit schwierigen Problemen, das namentlich jüngere Fachgenossen ihrer Intuition zutrauten, war ihm grenzenlos verhaßt; ihm schien eine Monographie über den Meister des St. Wolfgangser Hochaltars



erst auf jener doppelten Stufe weiter ausgreifender Vorarbeiten sicher aufgebaut werden zu können. Die Beziehung dieser auf Pacher ist immer aufrecht geblieben; im Lauf von Jahrzehnten hat er sich wiederholt — auch mit dem Mute der Meinungsänderung — über die für ihn zentrale Frage ausgesprochen.

Das Meistergeheimnis des St. Wolfgang Altars hat ihn immer wieder gelockt, schien es ihm doch im gewissen Sinne den Schlüssel zum Wesen der erdverwurzelten, himmelanstrebenden altdeutschen Kunst überhaupt zu umschließen. Der St. Wolfgang Altar ist einer der mächtigsten jener Flügelaltäre, in die sich die ganze Kunstkraft des nordischen ausgehenden Mittelalters sammelt; unverrückt an der Stelle geblieben, für die er entstand, umwehen ihn seit Jahrhunderten die andächtigen Schauer einer Gläubigkeit, die heute so lebendig und ungebrochen ist wie am ersten Tage; gleich hohe Meisterschaft eignet seinen geschnitzten Bildern und seinen gemalten Tafeln, die eine engere künstlerische Einheit über die allgemeine Zusammengehörigkeit anderer Werke dieser Art aneinanderschließt. So werden in diesem Monumentalwerk deutscher Kunst, in dem nordische Kraft und südliche Sonnigkeit, gotische Innigkeit und der Schönheitsdrang der Renaissance sich vermählen, der dekorative Reiz, den er dem Verwachsenen mit seinem architektonischen Rahmen verdankt, und der Ausdruckswert, der auf dem Fortbestehen seines geistigen Grundes beruht, eins; ein Stück der ehrwürdigsten Vergangenheit unserer Kunst ist hier in voller Lebendigkeit erhalten geblieben und bezeugt die kerndeutsche Art jenes Tirol, das heute ein grausames Schicksal zerstückelt. Den Namen seines Meisters, des Michael Pacher von Bruneck, hat die Inschrift des Altars niemals in Vergessenheit sinken lassen; aber das Werk scheint, durch seine natürliche Umgebung gehoben, über die Kraft eines einzelnen hinauszuwachsen. Eine kraftvolle Periode, ein kunstbegabter Stamm, ein arbeitsfrohes Handwerk haben es geschaffen; es ruht, wie im Chor seiner Kirche, im Schoß der Kräfte, die daran bildeten, selbstverständlich und geheimnisvoll wie alles Lebendige.

Robert Stiassny hat seinen unwiderstehlichen Zauber wie kein zweiter gespürt und ihn zu ergründen getrachtet; in dem jahrelang gearbeiteten, immer wieder neu umgebrochenen, veränderten und neugefeilten Werk über den St. Wolfgang Altar, das ein nachgelassenes wurde, ist er zur endgültigen Fassung seiner Anschauung gelangt, soweit einer geistigen Veranlagung wie der seinen ein solches Abschließen überhaupt möglich



war. Es ist innerhalb der heutigen kunstgeschichtlichen Literatur eine Erscheinung sui generis. Das persönliche Bedürfnis von Stoff und Autor haben eine eigene Methode gezeugt; einseitige Stilkritik lag Stiassny so fern wie eine ästhetische Interpretation des geschichtlich Gegebenen. Aus gründlichstem Einblick in das ganze Material, auf völliger Kenntnis der handwerklichen Gepflogenheiten und zeitlichen Bedingungen, aus restloser Hingabe an den Geist seiner Entstehung, suchte Stiassny dem Altarwerke der St. Wolfgang Pfarrkirche sein Meistergeheimnis abzugewinnen.

Einem Buch dieser Art gegenüber, das sich, weil es nach Außerzeitlichkeit strebte, selbst aus der Zeit herausstellte, waren die Hände des Herausgebers gebunden; er mußte versuchen, die Einheit aus Form und Inhalt, die es darstellt, unberührt zu erhalten. Für die erste Hälfte war dies leicht, da ein bereits gesetzter, zum Teil sogar schon umgebrochener Text vorlag; für die späteren Kapitel war ein fertiges Manuskript vorhanden, in das Stiassny, nach dem gesammelten und zum Teil reproduzierten Abbildungsmaterial zu schließen, noch einzelne Abschnitte einzufügen planen mochte. Diese Erweiterungen vorzunehmen, schien dem Herausgeber jener erwähnten Einheit wegen nicht statthaft; er begnügte sich mit leichten Kürzungen, wo der Text parallel laufende Gedankengänge gewissermaßen zur Wahl stellte. Im übrigen war er bemüht, den Autor möglichst unbevormundet zu Worte kommen zu lassen, auch dort, wo sich dieser scharf gegen abweichende Meinungen wendet; diese polemischen Stellen ausmerzen oder glätten zu wollen, hätte Stiassnys literarische Erscheinung verfälscht. Heftig und schonungslos gegen andere, hat er selbst an einer besonderen Empfindlichkeit gelitten; sein Leben war ein Kampf, den er als leicht Verletzlicher und leicht Verletzter in der unglücklichsten Form geführt hat. Daß seine persönliche Verbitterung niemals einen Schatten auf seinen wissenschaftlichen Idealismus fallen ließ, ehrt ihn menschlich aufs höchste; aus dem dornigen Gestrüppe vergällten Daseins erwuchs in reiner Blüte Stiassnys andächtige Liebe zur Kunst, zur altdeutschen Malerei, und vor allem zu dem großen Meister unserer Alpen, dessen Werk zu erschließen, er all sein Können und Wissen eingesetzt hat.

Wien, Juli 1919.

Hans Tietze.









St. Wolfgang am Abersee.

I.

ST. WOLFGANG.

GESCHICHTLICHES UND VORGESCHICHTLICHES.

Im Spätherbst 975 brachten kriegerische Ereignisse dem Lande Bayern schwere Bedrängnis. Herzog Heinrich der Zänker hatte sich in offenem Aufruhr gegen seinen kaiserlichen Vetter Otto II. erhoben, und mit Mord, Brand und Verwüstung wurden von seinem Anhang namentlich die Kirchengüter Regensburgs, Passaus und Salzburgs heimgesucht, deren Bischöfe treu zu Kaiser und Reich standen. Erst im folgenden Jahre gelang es Otto, der Empörung Herr zu werden. Heinrich wurde abgesetzt und durch die dauernde Lostrennung der Ostmark und Kärntens von Bayern der Zerfall des alten Stammesherzogtums eingeleitet.

Diese Wirren hatten den Bischof Wolfgang von Regensburg aus seiner Residenz, der damaligen Hauptstadt Bayerns, vertrieben. Kein



Bischof »in der Brünne«, sondern ein Mann, der seines Amtes als frommer Hirte waltete, scheint der ehemalige Mönch von Einsiedeln in so bewegter Zeit von Heimweh überkommen worden zu sein nach dem Klosterfrieden seiner Jugend. Er zieht sich nach einem entlegenen Besitztum seines Hochstiftes, der Abtei Mondsee im Mattiggau, zurück. Von hier aus mag er auf einige Zeit die noch tiefere Abgeschlossenheit des nahen Abersees aufgesucht haben. Denn in Sang und Sage lebt das Gedächtnis Wolfgangs noch heute fort in dem anmutigen Alpengelände, dessen ältester Ort von ihm den Namen führt und ihn später auf den See selbst übertragen hat. In der Waldschlucht des Falkensteins soll der bischöfliche Einsiedler den Platz für seine erste Klausenklause ausgerodet haben. Von dem ihn bedienenden Laienbruder verlassen, sieht er sich jedoch bald genötigt, ins Tal hinabzusteigen. Sein durch die Luft geschleudertes Beil — das altgermanische Rechtssymbol der Besitzergreifung von Grund und Boden — weist ihm eine Baustelle in der wettergeschützten nordöstlichen Seebucht. Auf einem Felsen errichtet er hier eine neue Zelle und daneben zu Ehren des Täufers eine Kapelle. Mannigfach hat die Legende den Aufenthalt des Kirchenfürsten in der Wildnis ausgeschmückt, wo er, dem Herrn in Entsagung dienend, Licht und Kultur verbreitete. Es ist eine echte Gebirgslegende, darin Fels, Wald und Wasser die Hauptrollen spielen. Scheffel, der sie in den »Bergpsalmen« dichterisch wiederbelebte, hat gerade diesen ihren Grundton glücklich getroffen. Wie schwer dem weltflüchtigen Sinne Wolfgangs im Herbst 977 der Abschied von dem Bergasyle fiel, deutet in der naiven Weise der Zeit eine Regensburger Überlieferung an. Bei der Rückkehr nach seinem Bischofsitze festlich begrüßt, soll er das Volk gefragt haben, ob es nach seinem Tode den Leichnam oder die Wunder wolle. Die Bürger beehrten den Leichnam, im Glauben, daß nur dieser Wunder zu wirken vermöge. Darum seien nach Wolfgangs Ableben (994) wohl seine Gebeine im Kloster St. Emmeram zu Regensburg geblieben, die Wunder aber anderswohin, nach dem gesegneten Aberseer Gebirge, verlegt worden.

In der Tat begann dieses bald nach der Heiligsprechung des Bischofs (1052) auf die Gläubigen seiner Diözese eine steigende Anziehungskraft auszuüben. Neben der fichtengezimmerten Kapelle Wolfgangs, deren noch im Jahre 1369 Erwähnung geschieht, begegnen wir schon 1182 einem ausdrücklich als Pfarrkirche (ecclesia) bezeichneten Gotteshause. Ihm verleiht Bischof Bernhard von Passau am 26. März 1306 verschiedene Ab-lässe, wobei er der vielbesuchten Wallfahrt gedenkt, die das Stift Mondsee



in seine Obhut genommen hatte. »Populi per diversa mundi clymata illac concurrentes« heißt es in dieser Indulgenz. Weitere Ablaßbullen, welche die Mondseer Prälaten in den Jahren 1307—1502 von ihren Ordinarien, den Bischöfen von Passau, erwirkten, hatten die übliche Bestimmung, die Unterhaltungskosten der alten und die Baumittel der neuen Kirche aufbringen zu helfen. Mit der Zahl der Wunder, die das Heiligtum verherrlichten, wuchs der Zudrang der Pilger, zu deren Bewirtung und Beherbergung allmählich das Dorf St. Wolfgang um die seebespülte Kirche entstand. Zu Beginn des 15. Jahrhunderts muß sich diese bereits als zu klein erwiesen haben. Denn 1428 erteilt Papst Martin V. die Erlaubnis, zu Festzeiten den Gottesdienst auch im Freien, vor einem Tragaltar, abhalten zu dürfen. Im folgenden Jahre legte eine Feuersbrunst Kirche und Dorf in Asche. Nun geht Abt Simon Reichlin (Reuchlin) aus Braunau (1420—1463) an einen Neubau, dem das noch bestehende Langhaus angehört.



Abb. 2. Langhaus der Pfarrkirche von St. Wolfgang.

Ein Lokalzauber eigener Art liegt über der Kirche von St. Wolfgang. Etwas schräg landeinwärts gerichtet, steht sie auf einem steil abfallenden Uferfelsen, der an der Seeseite im 18. Jahrhundert mit einem offenen Bogengang als Brustwehr eingefaßt wurde. Mit diesem ihrem altgeheiligten Grund und Boden — er soll einst einen Tempel des Gottes Donar getragen haben — ist die Kirche zu einem originellen Architektur- bilde, einer köstlichen Baulandschaft verwachsen. Das Langhaus, eine der im heutigen Oberösterreich wie in Bayern und Tirol nicht seltenen zweischiffigen Hallenanlagen, überrascht durch seine bedeutenden Abmessungen (Abb. 2). Die Länge im Lichten beträgt 25,4 m, die Breite 18 m, die Höhe 12 m. Vier rechteckige Pfeiler, mit je einem stärkeren und einem schwächeren Dienst besetzt, scheiden das Hauptschiff von dem an der



Nordseite angeordneten Nebenschiffe. In beiden Schiffen sind die Streben nach innen gezogen und bilden Wanddienste, die zusammen mit den Mittelstützen das reichgegliederte Netzgewölbe der fünf Doppeljoche tragen. In den Mauernischen zwischen den Streben sitzen die kleinen, nur zum Teile noch gotischen Fenster, die die weite Halle spärlich erhellen. Dieses Halbdunkel erhöht aber in Verbindung mit dem wuchtigen Massengefüge des Baues und der schlichten Behandlung der Einzelformen die Raumwirkung des Ganzen, die sich freilich erst voll entfalten würde, könnte man die Kirche von der dem Chore gegenüberliegenden Westseite her betreten, deren marmorgemeißeltes Portal, mit einem Veronikabild im Tympanon, jedoch seit langem geschlossen ist. Auch eine Seitenpforte mit granitenem Gewände, die in das Nordschiff führte, und deren Bogenfeld das Lamm mit der Siegesfahne schmückt, wurde vermauert. So vermittelt den Zugang in das Langhaus nur mehr das Südportal, das wieder in rotem, vielleicht in St. Wolfgang selbst gebrochenem Marmor ausgeführt ist. Mit seiner Vorhalle und dem derben Reliefbrustbilde des Ortspatrons über dem zinnengekrönten, mit einem Rankenfriesen verzierten Sturz ist es zugleich der einzige Rest der älteren romanischen Kirche.

Den ältesten Kultraum des Gotteshauses birgt aber ein Anbau im Nordosten. Hier springt eine Erhebung des Baugrundes in die Fluchtlinie des Seitenschiffes ein und nötigte zu einem unregelmäßigen Polygonschluß: es ist der Fels, der die Zelle Wolfgangs getragen haben soll. Ein Stück jenes Kalksteingeschiebes, das sich von der Schafbergspitze bis zum Seeufer hinabzieht, hat er durch eine eigentümliche Spaltenbildung zur Sage von dem wunderbaren Bußsteine des Heiligen Anlaß gegeben, der sich unter den Eindrücken seiner Hände und Füße erweichte. Eine mit Marmor umkleidete Klausur bezeichnet heute den Zufluchtsort des Bischofes. Darüber wölbt sich die 1713 errichtete »Gnadenkapelle«, das Sanktissimum der Kirche, der Schauplatz der Mirakel, deren Andenken Votivtafeln und Wachsbilder, dicht gedrängt, an den Wänden preisen. Ein Treppchen führt von hier hinab zu einer zweiten Andachtstätte der Wallfahrer, dem St.-Wolgangs- oder Gnadenaltare. Zwischen die beiden östlichen Pfeiler der Unterkirche, angeblich an Stelle der Betkapelle Wolfgangs, schiebt sich dieser mächtige Doppelaltar mit seiner vielverehrten spätgotischen Holzfigur des Heiligen ein, umgeben von einem kunstvollen Eisengitter aus dem Jahre 1599. Sein jetziger Aufbau ist ein pomphaftes, gold- und farbenstrotzendes Werk



des Bildhauers Thomas Schwanthaler aus Ried im Innviertel von 1676. Und in demselben Geiste gehalten sind die übrigen Altäre des Langhauses, die Kanzel und die Orgelbühne (1629), die beiden loggienartigen Oratorien, der Bürger- und Bauernchor genannt, endlich die manierierte Deckengemälde (1625). Die Zeit hatte die stilfremde Pracht dieser Innendekoration nicht übel zusammengestimmt mit dem gotischen Bauwerk: sein lastendes Dunkel, seine schweren Verhältnisse belebten sich unter ihren flotten Linien und verwitterten Farben, bis eine Wiederherstellung im Jahre 1906 das Fremdartige allzu grell hervortreten ließ. Immerhin ist noch ein überaus malerisches Kircheninterieur vorhanden, das mit dem Reichtum seiner Formen, dem pikanten Wechsel der Beleuchtungen und den wirkungsvollen perspektivischen Durchblicken nach dem Pinsel eines Adolf Menzel zu rufen scheint (Taf. I).

Mehr als dreißig Jahre war an dem Langhause gebaut worden. Bald nach seiner Vollendung (1460) starb Abt Simon. Eine treffliche Finanzverwaltung hatte ihn ein Jahr vor seinem Tode, 1462, in den Stand gesetzt, den Markt St. Wolfgang unter die unmittelbare Botmäßigkeit des Klosters zu bringen. Mondsee lag damals in Niederbayern, dessen Herzöge mit der Herrschaft Wildeneck am Zeller- oder Irrsee zugleich die Vogtei über das Stift überkommen hatten. 1462 verpfändete nun Ludwig von Bayern-Landshut dem Abte Simon die Burg Wildeneck mit ihrem Gebiete, zu dem das »Sand Wolfgangslant« gehörte. Nach Beendigung der Pfälzer Fehde 1505 fiel dasselbe als Kriegsentschädigung an Kaiser Maximilian I., wurde von diesem aber noch im selben Jahre dem Erzbisum Salzburg pfandweise überlassen, um erst 1565 dauernd Österreich einverleibt zu werden. Neben der bayerischen Landeshoheit bestand im 15. Jahrhunderte — und formell bis zur Aufhebung des Klosters (1791) — die Lehensherrlichkeit der Bischöfe von Regensburg in Kraft, die Mondsee in den Jahren 831—1184 als Tafel- oder Kommandegut besessen hatten. Da das Stift aber kirchlich dem Passauer Sprengel zugeteilt war, ergaben sich häufig Verwicklungen, die es den Äbten nicht leicht machten, ihre Rechte und Freiheiten zu wahren. Simon Reichlin verstand es jedoch, nicht nur für die weltlichen Interessen seines Hauses mit Glück einzutreten; auch an dessen innere Zustände legte er die bessernde Hand, indem er, im Anschluß an die im zweiten Jahrhundertviertel vollzogene bayerisch-österreichische Klosterreform, durch Einführung der sogenannten Melker Regel, gegen den Willen seiner Konventualen, den verfallenen Ordensgeist in seiner alten Strenge wieder



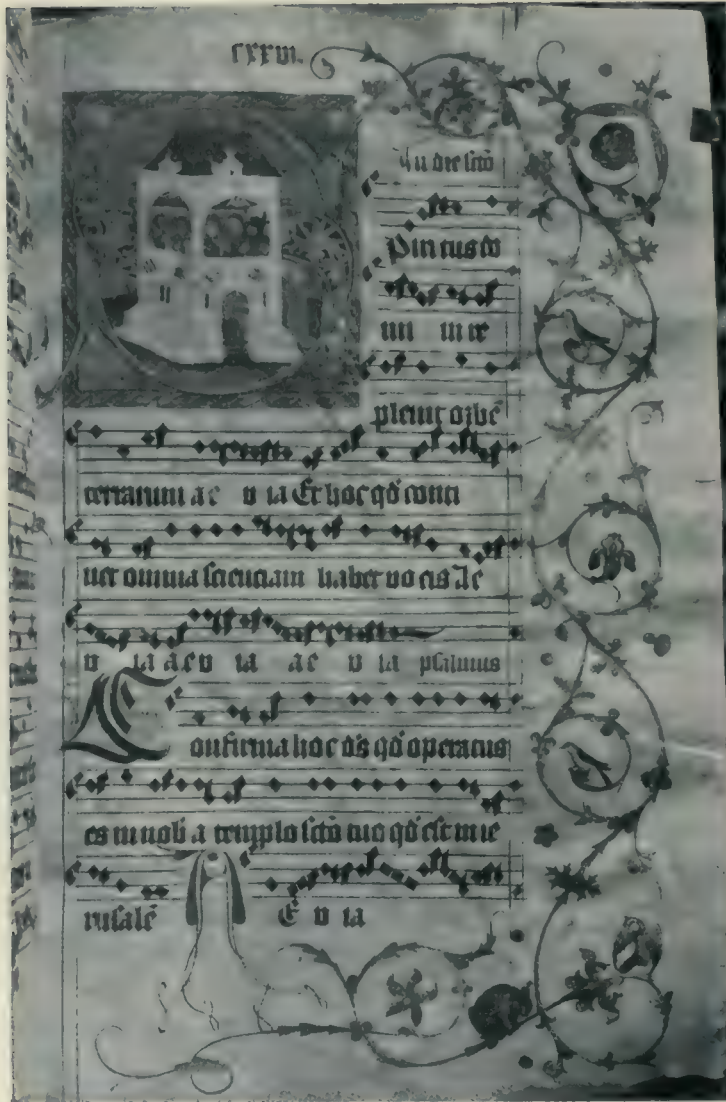


Abb. 3. Aus dem Antiphonar des Erhard Cholb  
im Linzer Museum.

herstellte (1435). Diese Tat trug ihm den Ehrennamen eines zweiten Gründers von Mondsee ein, und mit Recht, denn sie bereitete die neue Glanzzeit des Stiftes unter seinem Nachfolger, Benedikt II. Eck (Egck) vor, der 1463—1499 den Krummstab geführt hat.

Vierundvierzig Kapitulare legten unter diesem weitblickenden Abte, einem gebürtigen Niederbayern aus Vilsbiburg, unfern von Landshut, Profeß in Mondsee ab. Die literarischen Überlieferungen der ehrwürdigen Agilolfingergründung, des »antiquissimum monasterium Lunaelacense«, der ruhmreichsten einer unter den geistlichen Kulturstätten des Voralpenlandes, erwachten wieder; das Stift galt als Gelehrtschule, in die zu Beginn des neuen

Jahrhunderts auch der Humanismus Eingang fand. Noch verzeichnet ein Anhang der zur Millenniumsfeier Mondsees im Jahre 1748 vom Abt Bernhard Lidl herausgegebenen Klosterchronik, die »Mantissa Chronici Lunaelacensis« (Pedeonti — Stadtamhof, gegenüber von Regensburg — 1749) die Schätze seiner Liberei, in deren Hauptbestände an Manuskripten und Inkunabeln sich heute die Hofbibliothek und das Theresianum in Wien teilen. Daneben sei nur ein von dem Benediktiner Erhardus



Cholb in Mondsee um 1464 geschriebenes Antiphonar des Linzer Museums erwähnt (Abb. 3). Denn Cholb, der am nämlichen Tage des Jahres 1453 wie Abt Benedikt ins Stift eingetreten war, starb 1486 als Pfarrer von St. Wolfgang, wo er vielleicht schon während der Ausführung des Hochaltars die Seelsorge verwaltet hatte. Der in zierlichen Minuskeln mit Noten im Vierzeilensystem geschriebene Kodex ist nicht nur eine kalligraphisch bemerkenswerte Leistung der Mondseer Schreibstube. Mit der Farbenpracht seiner etwa ein Jahrzehnt später entstandenen Bilderinitialen und seiner fröhlich-eleganten Randornamentik ist das Buch ein Kleinod altösterreichischer Miniaturkunst. Ziemlich primitiv nehmen sich daneben drei um 1470 in Mondsee verfertigte Kupferstiche aus, darunter das mitgeteilte Wallfahrtsbildchen mit dem



Abb. 4. St. Wolfgang.  
Wallfahrtsbildchen. Kupferstich.

hl. Wolfgang (Abb. 4). Und technisch auf keiner viel höheren Stufe steht eine Anzahl 1513—1521 datierter Holzschnitte aus Mondsee, meist Unika der Wiener Hofbibliothek. Zwei sind Kopien älterer Stiche, drei freie Nachschnitte von Illustrationen des »Wolfgangi-Büchleins«, einer Lebensbeschreibung des Heiligen, die in Mondsee zusammengestellt, von dem Weltpriester Johann Weissenburger in Landshut in den nämlichen Jahren wiederholt aufgelegt wurde. In dieser »Heiltumsware« darf man nicht mit Unrecht letzte Lebensäußerungen mittelalterlicher Klosterkunst erblicken.

Daß der Kunsttrieb des Benediktinerordens noch nicht erloschen, bewies Abt Benedikt selbst zunächst durch eine großartige Erneuerung der Stiftskirche, gegenwärtig Pfarrkirche in Mondsee. In den Jahren 1470—1487 ist die romanische Basilika des Klosters von ihm zu einem spätgotischen Münster umgestaltet worden. Der gewaltige Ziegelbau hat in dem langgezogenen Mittelschiffe, den niedrigen Abseiten und dem erhöhten Presbyterium noch seine romanische Grundanlage bewahrt, die im seltsamen Gegensatz steht zu der zweitürmigen, nach einem Brande von 1774 errichteten Barockfassade. Mitten im Chore, vor dem Hoch-





Abb. 5. Grabstein des Abtes Benedikt Eck in Mondsee.

altare, hatte der Bauherr sich sein Grab bereitet. Die heute an die Abschlußwand des Nordschiffes versetzte, leider stark abgetretene Rotmarmorplatte zeigt die liegende Relieffigur des Verstorbenen in der Tracht eines infulierten Abtes, mit Buch und Stab, den Kopf auf ein Kissen gebettet (Abb. 5). Wie die übrigen, in der anstoßenden Grufkapelle der Mondseer Äbte aufgestellten Denkmäler hält sich auch dieses eng an ein in Österreich und Bayern verbreitetes älteres Schema, dem die Stilisierung noch über die individuelle Charakteristik ging.

Ein ganz anderes Eigenleben erfüllt das Porträt des Prälaten auf einem Votivbilde von 1482 im Linzer Bischofshofe (Abb. 6). Als der Stifterflügel eines kleinen, wahrscheinlich aus Mondsee stammenden Triptychons, hat es eine Flucht nach Ägypten zum Gegenstücke, während die abgesägten Rückseiten zwei Kirchenväter in ihren Studierstuben darstellen. Das redende Wappen des Klosters und sein persönliches Wappen (eine verschlungene Stola in Rot) zur

Seite, kniet der als kleine Adorantenfigur gegebene Abt im prächtigen Bischofsornate neben dem Altar einer Kapelle. Ruhig betend tritt die von lobsingenden Engelchen begleitete Jungfrau auf ihn zu, so vertraulich wie eine Gestalt von der Straße und doch zur Vision verklärt durch ihre stillheitere Anmut. Das anziehende Bild hat eine wohlgemeinte Restauration, die es zu einem »I. v. Meckenem« umstempeln wollte, im ganzen heil überstanden. Mit seinem miniaturfeinen Vortrag und dem





Abb. 6. Votivbild des Abtes Benedikt Eck im Linzer Bischofshof.

hellen, saftigen Kolorit weist es auf einen von niederländischen Einflüssen nicht unberührten Passauer Meister, einen Zeitgenossen Rueland Frueaups. Sieht Maria in ihrem Ährenkleide wie die in Farbe übersetzte Gnadenstatue einer volkstümlichen »Ährenmadonna« aus, so ist im Bildnisse des Abtes mit sicherer Sachlichkeit die Persönlichkeit erfaßt. Ein geistlicher Würdenträger von vornehmer Zurückhaltung, ein strenger Haushälter seines Klosters, das er vor Gott und Welt lüblich regiert,



spricht aus dem scharf geschnittenen Gesicht mit der hart geschlossenen Miene. Aber zugleich läßt ein höherer Zug darin sehr wohl den Kenner und Gönner echter Kunst vermuten.

Die Pfarre St. Wolfgang scheint Herrn Benedikt besonders am Herzen gelegen zu sein. Vielleicht in der Absicht, dort ein Priorat seines Stiftes zu errichten, unternahm er einen architektonisch bedeutsamen Umbau der Chorpartie der Kirche. Er verlängerte zunächst das Hauptschiff des Langhauses um ein zweiachsiges, über 10 m langes und 8,5 m breites Presbyterium, in das man vom Pfarrplatze durch eine Nebentür gelangt. Zwei Wandnischen haben hier Marmoraltäre mit Gemälden des Salzburger Hofmalers Jakob Zanusi aus dem Jahre 1721 aufgenommen. Gleichzeitig entstand das marmorne Speisegitter, welches das Presbyterium von dem um zwei Stufen erhöhten Chore trennt.

Während Langhaus und Presbyterium auf dem gewachsenen Felsen stehen, stieß man bei der Fundamentierung des Chores auf unzuverlässigen, durch eingedrungenes Seewasser unterwaschenen Grund. Um die Standfestigkeit der Mauern zu sichern, waren mehrere Klafter tiefe Substruktionen nötig, die auf neuerdings durch Steinquadern ersetzten Eichenpfählen ruhen. Darüber wurde in der Niveauhöhe des Kirchenplatzes eine Terrasse aufgeschüttet, die als Friedhof diente und mit dem tiefer gelegenen Markte durch zwei Treppen verbunden ist. Gerade diese Terrainschwierigkeiten aber haben der einfachen Außenarchitektur des Chores zu einer monumentalen Wirkung verholfen (Abb. 7). Mit seinem Unterbau und Zeldache wie auf eine Plattform hinausgerückt, spricht er seine Bestimmung als Kopf der Kirche, als Gehäuse ihres kostbarsten Schatzes vernehmlich aus. Im Inneren legt sich an ein oblonges Joch von der Breite des Hauptschiffes die mit drei Seiten des Achteckes geschlossene Apsis. Wieder sind die Strebepfeiler ins Innere gezogen und von ihren halbrunden Diensten steigt ein schön gespanntes Rippengewölbe über den 9 m langen, luftig hohen Raum auf. Schon durch seine schlanken Gliederungen gewinnt er dem gewichtigen Ernst des Langhauses gegenüber ein freieres, leichteres Aussehen, ein Eindruck, den die glückliche Beleuchtung steigert. Denn fünf mächtige Maßwerkfenster, von denen leider nur mehr das mittlere Reste der alten Glasmalereien enthält, verbreiten Tageshelle in dem Heiligtum und tauchen den Hochaltar in ein buntes Wechselspiel von Lichtern, vor dem die übrige Kirche in um so tiefere Dämmerung zurücksinkt. Man sieht, der kundige Bauherr hatte den Platz für ihn eigens herrichten lassen: der Altar stellt das wesent-





Abb. 7. Chorpartie der Pfarrkirche von St. Wolfgang.

lich bestimmende Motiv der Choranlage, ja den zusammenhaltenden und lichtgebenden Mittelpunkt der ganzen Kirche dar.

Außer dem Chore geht auf Abt Benedikt noch die Sakristei zurück, die südlich vom vierten Gewölbejoch des Langhauses sich mit einem niedlichen Pfortchen öffnet, dessen Konsolenheilige über dem geschweiften Wimberg — der oberste, St. Michael, ist eine barocke Zutat — das Dekorationsmotiv der Sakristeitür in der Mondseer Stiftskirche wiederholen. Die St. Wolfgangener Sakristei liegt im Untergeschosse des dreistöckigen Glockenturmes, der zu seiner jetzigen Höhe erst im 18. Jahrhunderte emporgeführt wurde. Es ist ein richtiger altbayerischer Turm, dessen breit und trotzig hingelagertes Viereck der Silhouette der Kirche und der Häusergruppe des Marktes wohl von jeher ihren markigen Abschluß gegeben hat. Und als das Wahrzeichen des Ortes, als eine charakteristische Staffage der Landschaft, als malerischer Lugaus grüßt er noch heute weithin über den blaugrünen Seespiegel in die Berge.



Am 24. Juni 1477 weihte der Passauer Bischof Ulrich III. von Nußdorf, der Kanzler Kaiser Friedrichs III., den wahrscheinlich noch unvollendeten Chor und mehrere Altäre der Kirche. Bei diesem Anlasse wird der zu Ehren des Titelpatrons konsekrierte Hoch- oder Fronaltar zum ersten Male erwähnt. Zur Aufstellung gelangt derselbe jedoch erst vier Jahre später, glücklicherweise, denn 1480 verheerte eine Feuersbrunst abermals den Markt und richtete auch in der Kirche derartigen Schaden an, daß nach Beendigung der Herstellungsarbeiten, 1504, eine neue Weihe nötig wurde. Der damalige Abt von Mondsee, Wolfgang Haberl (Häberl), dem Kaiser Max als »seinem münich« besondere Gunst schenkte, ließ 1515 durch den Passauer Stadtbüchsenmeister Lienhart Rännacher und dessen Gehilfen Peter Müllich von Nürnberg, einen Verwandten der Vischer, den schmuckvollen Röhrbrunnen aus Glockenmetall vor der nördlichen Kirchtür gießen (Abb. 8). Gekrönt von der Statuette des Ortsheiligen, unter einer steinernen Laube von 1518, verrät er, obwohl von gotischer Grundform, im Beiwerk schon den neuen welschen Geschmack, der namentlich in den mythologischen Sockelreliefs seine Kurzweil treibt. Heiteres Behagen umschwebt diesen Brunnen und den ganzen Platz, der im Schatten einer breiten Linde wie ein Vorhof der Kirche, wie ein Idyll aus der alten Zeit daliegt. Es ist die Stimmung des Wallfahrtsortes, die in seinen leise murmelnden Wassern raunt und gar treuherzig aus der Randschrift des Beckens redet:

Ich · pin · zu · den · eren · sanndt · wolfgangg · gemacht ·  
 abt · wolfgangg · häbrl · zṽ · mänsee · hat · mich · petracht · (*bereitet!*)  
 zṽ · nṽcz · vnd · zṽ · frṽmen · den · armen · pilligrṽmb ·  
 dṽe · nit · haben · gelt · ṽmb · wein ·  
 dṽe · sollen · peṽ · dissem · wasser · frellich · sein ·  
 Anno · d̄m · 1515 · iar · ist · daṽ · werck · ṽol · pracht · gott · seṽ · globt ·

»St. Wolfgangus in alpibus«, wie der Gnadenort urkundlich, »Sankt Wolfgang im Pyrg«, wie er im Volksmunde hieß, war im 15. und 16. Jahrhunderte neben Altötting und dem »Heiligen Berg« von Andechs eben die besuchteste Wallstätte des Bayerlandes. Wie sehr die Andacht zu dem großen Wundertäter zugenommen hatte, erzählen nicht nur die zahlreichen, in Bayern, Österreich und der Schweiz ihm geweihten gotischen Kirchen und Kapellen, sondern auch die fünf deutschen und zwei lateinischen Drucke seiner Legende, die 1475—1522 erschienen sind. Aus Ober- und Niederbayern, dem angrenzenden Franken, der Oberpfalz, Böhmen, Oberösterreich und Osttirol, aus dem Salzburger, Regensburger,

Passauer, Freisinger und Augsburger Kirchensprengel kamen die Bittfahrer an den Abersee — noch 1730 zählte man ihrer 20.949. Von den Zehrpfeffern jener, die da hatten »gelt umb wein«, lebte aber der schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zum Markt erhobene Weiler. Die am Kirchweihfeste, dem Dreieinigkeitssonntage, abgehaltene »Dult« sowie die später hinzugekommene Pfingstdienstagsmesse wurden von Wichtigkeit für den Kleinhandel und den Kramverkehr der Umgebung. Ein interessantes Streiflicht auf einen anderen wirtschaftlichen Vorteil, den der Ort seinem heiligen Rufe verdankte, wirft ein Zwist, der sich im Jahre 1431 zwischen der Einwohnerschaft und dem Abt Reichlin von Mond-

see über den Verkauf des Opferwaxes entsponnen hatte. Wachs war und ist neben Geld bekanntlich die gebräuchlichste Opfergabe innerhalb der katholischen Kirche. Im Mittelalter wurde es für »Verlöbnisse« an die Heiligen in schwerer Menge, teils roh, nach Pfunden, teils in Gestalt verschiedener Votivgegenstände, vor allem in Kerzenform dargebracht — reiche Kranke und Standespersonen opferten mitunter lebensgroße, porträtähnliche Wachsfiguren. Als Pfalzgraf Ottheinrich, der Erbauer des Heidelberger Schlosses, 1518 bei einem Turnier ein Bein gebrochen, stifteten z. B. seine Getreuen ein solches Wachsbild ihres Herrn nach St. Wolfgang. Es wurde wie die Riesenkerzen der Gemeinden und Pilgerzüge neben dem Gnadenaltar aufbewahrt. Die meisten kleineren Wachsgaben pflegten aber eingeschmolzen und, zu Kerzen umgeformt, wieder verwendet zu werden. Dieser einträgliche Erwerb war bis dahin ein unbestrittenes Regal des Klosters gewesen. Nun nahmen ihn die Bürger von St. Wolfgang für sich in Anspruch und legten Beschwerde



Abb. 8. Röhrbrunnen von Lienhart Rännacher in St. Wolfgang.



ein bei dem Landesherrn, Herzog Heinrich dem Reichen von Bayern-Landshut. Dieser entschied aber die »Irrung« zugunsten des Stiftes, mit der Begründung, der Gewinn werde von den Mönchen ohnehin nur zum Besten der Kirche und damit der Gemeinde St. Wolfgang verwendet. Tatsächlich hatte Mondsee alle Ursache, die Wallfahrt zu fördern, die im endenden Mittelalter eine seiner ergiebigsten Einnahmequellen geworden war.

War es doch die Blütezeit des Wallfahrtswesens, die Zeit des Wallfahrtsfiebers in Deutschland. Erst im Jahrhundert der Gegenreformation, unter dem glaubenseifrigen Regiment der Erzbischöfe Wolf Dietrich und Marx Sittich im benachbarten Salzburg, bis zur Vertreibung der Protestanten aus dem Erzstifte (1731), scheint der glorwürdige Nothelfer St. Wolfgang wieder mit gleich zahlreichen Wundern über seiner einstigen Siedelei am See geleuchtet zu haben — nach der frommen Propaganda einer 1592 gegründeten Wolfgangi-Bruderschaft und den »Mirakelbüchern« zu schließen, die vier Mondseer Äbte in den beiden nächsten Jahrhunderten herausgegeben haben. Wie die Wallfahrten selbst, gehörten aber bekanntlich die Beiträge zum Bau und zur Ausstattung von Kirchen zu den »guten Werken«, die vor Gott Verdienste erwarben und von den zeitlichen Sündenstrafen loszukaufen oder sie wenigstens zu mindern imstande waren. Auf die Liebestätigkeit der Gläubigen, auf fromme Schenkungen und Vermächtnisse, auf die »Gottespfennige« und das »Seelgerät«, waren die Baukassen aller gotischen Kirchen angewiesen. Auch die Altäre wurden, wofern sie nicht Stiftungen von Bruderschaften, Zünften, Familien oder einzelnen Wohltätern waren, aus den Eingängen des Opferstockes, dem »Stockgefälle«, beschafft. Schon der oben zitierte Indulgenzbrief vom Jahre 1306 gedenkt mit einer in solchen Fällen stehenden Formel der Pilger, »qui ad ornamenta, luminaria, edificia ipsius ecclesiae manum adiutricem porrexerint«. Noch lernen wir aus einer Kollekte zugunsten der ehemaligen Stadtpfarrkirche zu Salzburg die milden Gaben kennen, die für den im Jahre 1484 bei Michael Pacher bestellten Hochaltar zusammenkamen. Selbst ein Werk wie Peter Vischers Sebaldusgrab in Nürnberg wurde laut Inschrift »mit hilff frumer leut von dem almossen bezalt«. So leidet es kaum einen Zweifel, daß auch unsere abgelegene Alpenkirche ihr seltenes Kunstwerk in erster Linie den kräftigen Ablässen verdankte, die an ihren Besuch geknüpft waren. Auch die Kosten des St. Wolfganger Altares sind aus Ablassgeldern und Pilgeralmosen, aus Wachsofern und anderen Spenden an

Naturalien, Kleidungsstücken, Schmuck bestritten worden, wozu noch der Erlös aus dem Verkauf von Betpfennigen, »gemalten prieffen« und sonstigen geweihten Sachen gekommen sein mag.

Über die Ablaßlehre des späteren Mittelalters, über die Wundersucht, den Reliquiendienst und die Werkheiligkeit in ihrem Gefolge hat das geschichtliche Urteil die Kirchenspaltung gesprochen, zu der jene Mißbräuche den unmittelbaren Anstoß gaben. Aber es muß immer wieder betont werden, wie viele köstliche Kulturblüten diese religiöse Begeisterung zugleich mit ihren Auswüchsen getrieben hat. Und wer vermag zu sagen, wie viel von der naiven, kindlich-gläubigen Hingebung der Andächtigen, vom Leben und Weben des Wallfahrtsortes, vom genius loci hinübergelassen ist in den romantischen Zauber, mit dem der Altar von St. Wolfgang noch das Weltkind von heute umfängt. Wie tief er auch als Kunstschöpfung wurzelt im Geiste der Massen, in der kirchlichen Grundstimmung der Zeit. Ob das ergreifende »Kyrie eleison« des alten Wallfahrerliedes nicht widerklingt aus den Statuen und Bildern seiner Heiligen, die den reuigen Sünder der Fürbitte der Himmelskönigin, der Gnade ihres Sohnes empfehlen! Hat doch der mittelalterliche Katholizismus deutscher Nation vor allem darum nicht in Wort und Schrift, sondern in Werken der bildenden Kunst den großartigsten Ausdruck gefunden, weil er mit seinem sinnlichen Erfassen des Übersinnlichen ihren Bedürfnissen auf halbem Wege entgegenkam, weil aus seinem Kultus selbst — man weiß es — eine Fülle stärkster Anregungen ihr zuströmte. Diese phantasievolle Gläubigkeit ist auf dem Lande, zumal in den Bergen, noch heute nicht verschwunden. Und soviel auch von der altpatriarchalischen religiösen Sitte des Bauern unter dem zersetzenden Einfluß modernen Lebens abgestorben ist, mit seiner Dorfkirche und der Kunst, die sie schmückt, verbindet ihn noch immer ein persönliches Verhältnis. In aller Pracht und Herrlichkeit, würdevoll und liebevoll, wie er sie auf den Altären zu sehen gewohnt ist, stellt er sich seine Patrone und Nothelfer vor, wenn er sie anruft um Schutz und Beistand, um Heilung und Segen. Sie sind ihm keine wesenlose Phantome, sondern Gestalten von Fleisch und Blut, deren Gegenwart im Bilde er tröstlich empfindet. Diesen Zusammenhang mit seiner ursprünglichen Umgebung, seinem angestammten Publikum hat unser Altar voraus vor so vielen Denkmälern kirchlicher Kunst, die in ihre Teile zersplittert, in Museen und Sammlungen gewandert, zu Schauobjekten, zu Katalognummern herabgesunken sind. Noch immer wölbt



sich über ihm ein Stück altdeutschen Volkshimmels. Und er gibt ihm eine besondere Weihe auch in den Augen des Kunstfreundes, der nicht Wunder und nicht Ablaßgnaden sucht im Gotteshause von St. Wolfgang, sondern an einem Wunderwerk der Kunst sich erbauen will, geschaffen von begnadeten Meisterhänden.



Abb. 9. Engelskopf vom Schrein des Hochaltars.  
Nach Abguß.

## II.

# BAYERISCH-TIROLISCHES KUNSTLEBEN IM SPÄTEN MITTELALTER.

Ein Stück altbayerischen Landes, hat das heutige Oberösterreich für seine Kulturentwicklung mehr Anregung vom Westen und Süden als vom Osten empfangen. Die Enns schloß es als Grenzfluß gegen die Mark ab und der Weltverkehr im weiten, offenen Donautal hat sein Volksleben weniger berührt als der Lokalverkehr auf dem unteren Inn, der das »Landl« mit dem Herzen der Hochalpen verbindet: die bajuvarische Sehnsucht nach den Bergen überwog allezeit die spezifische Donauromantik. Der alte Mattiggau, zu dem Mondsee gehörte — im großen und ganzen der heutige Innkreis — ist auch politisch am längsten bei Bayern geblieben. Für die gesamte bayerische Kunstgeschichte fiel aber der Umstand ins Gewicht, daß der Metropole des Stammesgebietes, Salzburg, auch die östlichen Gebirgsgegenden bis zur Drau zugewiesen waren. Ein bayerischer Abt kam daher aus seiner Kirchenprovinz nicht heraus, wenn er für einen Auftrag von außergewöhnlicher Bedeutung, wie den Hochaltar von St. Wolfgang, einen Künstler aus der Brixener Diözese, aus dem scheinbar fern abliegenden Bruneck im Pustertale, sich verschrieb.

Dennoch gibt die Wahl des Mondseer Prälaten und seines Konvents zu denken. Entbehrten doch die altbayerischen Lande selbst zu seiner Zeit keineswegs bewährter Altarmeister. Da Mondsee mit dem Bistum Passau zum Salzburger Erzsprengel gehörte, hatte das Stift doppelten Grund, mit der nahegelegenen Domstadt, dem uralten Kulturmittelpunkt des deutschen Südostens, in Fühlung zu bleiben und dort seinen laufenden Kunstbedarf zu decken. Die betriebsame Maler- und Schnitzerzunft Salzburgs hatte damals indes keine führende Persönlichkeit mehr aufzuweisen, wie es um die Jahrhundertmitte Konrad Laib gewesen war, und wie sie dem Steinmetzenhandwerk bald in Hans Valkenauer erstehen sollte. Gabriel Häring, der 1466 zum Gedächtnisse des in diesem Jahre verstorbenen Erzbischofes Burchard von Weißbriach einen Frauenaltar



für die Domkirche vollendete, von dem sich ein Flügelpaar mit Bildern und Reliefs in der Nonnberger Kirche erhalten hat, war, wenn noch am Leben, gewiß ein Mann älterer Schulung. Fremde Künstler, Schwaben, Franken, Bayern scheinen in Salzburg mehr gegolten zu haben als Einheimische. Als die Stadt 1484 für ihre Pfarrkirche den Hochaltar verdingte, kam neben Pacher ein einziger Meister in Betracht, Rueland Frueauf. Seine Familie war nach Obernberg am Inn zuständig, er selbst lebte 1470—80 in Salzburg, dann bis zu seinem Tode 1507 in Passau, ein tüchtiger Maler, der über den Durchschnitt ragte, aber gleichwohl keine Kraft ersten Ranges. Auf einer gewissen Höhe hatte sich die Salzburger Schreibschule gehalten, die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in Ulrich Schreier noch einen namhaften Miniator hervorbrachte. Der glanzliebende Erzbischof Bernhard von Rohr übertrug aber 1481 die Ausschmückung seines berühmten, jetzt in München aufbewahrten Prachtmissales einem Regensburger Illuministen, Berthold Furtmeyr, der Schreier nur als Gehilfen heranzog.

In Regensburg weilten eben die Nachfolger St. Ruperts häufig in Reichsgeschäften, zum Besuche der kaiserlichen Hoftage wie der Synoden. Im 12. Jahrhunderte erbauten sie sich dort eine eigene Pfalz, den erst unlängst abgebrochenen Salzburger Hof. Auch andere historische Beziehungen verbanden die einstige Hauptstadt Bayerns mit dem kirchlichen Zentrum des Landes. Kloster Mondsee aber befand sich in unmittelbarer Abhängigkeit von Regensburg, wo seine Äbte beim Antritt ihres Amtes wie bei der Neubesetzung des Bischofstuhles ihre Güter und Gerechtsame zu Lehen nehmen mußten. Gleichwohl kam Abt Benedikt kaum in Versuchung, sich dort nach einem Meister für den Altar von St. Wolfgang umzusehen, denn Regensburg hatte wie Salzburg sein goldenes Kunstalter bereits hinter sich. Im frühen und hohen Mittelalter war es als der wichtigste Stapelplatz des Donauhandels — der von hier nach Wien und Konstantinopel, die alte Orientstraße, hinab, und über Aquileja nach Italien ging — der natürliche Vorort auch des Kunstlebens in Bayern gewesen. Seit dem 15. Jahrhundert wurde es aber im Norden von Nürnberg überflügelt, während im Osten und Westen Passau und Ingolstadt ihm den Rang abliefen. Trotzdem blieb die berühmte Bauhütte von Regensburg nach wie vor eine Pflanzschule von Künstlern aller Art, unter denen auch nicht wenige Bildschnitzer genannt werden. Und noch gegenwärtig zählt die Diözese, zu der außer der Oberpfalz allerdings auch ein großer Teil Niederbayerns gehörte,

über fünfzig gotische Flügelaltäre. Keiner erreicht aber das plastische Verdienst der Ciborienaltäre und des Sakramentshäuschens von Matthäus und Wolfgang Roritzer im Dome oder der Statuen des in Regensburg beschäftigten Salzburger Bildhauers Hans Valkenauer, dem Maximilian I. im Jahre 1514 ein großes Kaisergrabmal für den Königschor des Domes von Speier in Auftrag gab. Noch weniger ist der Regensburger Tafelmalerei unseres Zeitraumes, die mit der Passauer und Ingolstädter Schule sich aufs nächste berührt, ein ausgeprägter Lokalcharakter nachzurühmen. Die starke Zuwanderung fremder, namentlich fränkischer und schwäbischer Maler nach der Reichsstadt und ihrer Umgebung spricht gerade nicht zugunsten einer besonderen Leistungsfähigkeit der eingesessenen Meister. Nur die Buchmalerei erlebte im Anschluß an die großen Traditionen der romanischen Zeit eine gewisse Nachblüte in dieser Periode. Von ihr, nicht von der Altarkunst ist denn auch der hervorragendste Maler Regensburgs im 16. Jahrhundert, Albrecht Altdorfer, hergekommen.

Näher als Regensburg lag dem Abte Benedikt Landshut. Als Mitglied des Landtages wurde er häufig nach der Hauptstadt Niederbayerns und der Residenz der Herzoge entboten, welche die Schirmvogtei über sein Stift ausübten. Die drei letzten Fürsten aus der niederbayerischen Linie des Hauses Wittelsbach-Scheyern, Heinrich XVI. (gest. 1450), Ludwig IX. (gest. 1479) und Georg (gest. 1503), sämtlich durch den Beinamen des »Reichen« ausgezeichnet, förderten durch ihren üppigen Hofhalt auf der Trausnitz Kunst und Gewerbe in der Stadt. Schon unter Heinrich dem Reichen werden z. B. fünfzig Goldschmiede in Landshut genannt. An mehreren Kirchenbauten, voran St. Martin, dem Juwel der altbayerischen Gotik, hatte sich eine Generation von Steinmetzen herangeschult, nach denen auch auswärts Nachfrage war. Der Schöpfer von St. Martin, Hans Stethaimer, der freilich aus dem Oberlande, aus Burghausen a. d. Salzach, stammte, führt seit 1408 den Chor der Salzburger Stadtpfarrkirche aus, denselben, der nachmals Pachers Altar beherbergen sollte — er ist der Hauptvertreter des weiträumigen Hallenbaues in Bayern. Hans Lauffer aus Landshut überwölbt 1476 das Mittelschiff der romanischen Stiftskirche zu Frauenchiemsee, und Jakob von Landshut errichtet 1495—1505 die Lorenzkapelle am Straßburger Münster. Diese Bauleute waren nach dem Brauche der Zeit häufig zugleich Bildhauer, wohlbewandert in der Sandstein- und Tonarbeit. Im späteren Mittelalter geht aber die Plastik der Herzogstadt wie die Freisings und Ingolstadts



erheblich zurück, und speziell der Landshuter Altarschnitzerei blieb eine selbständige Richtung versagt. Die Bahnbrecher der Frührenaissance in Altbayern, die Gartner, Rottaler, Leinberger, stehen nur im äußerlichen Zusammenhang mit Landshut, und wie für die dortige Steinskulptur der Import aus der Inn- und Salzachgegend, so wurde für die Holzbildnerei die Münchener Schule maßgebend, deren Stärke gerade auf diesem Gebiete gelegen war.

Für die Holzplastik brachte der Südbayer den künstlerischen Instinkt, die fertige Hand des Gebirgsbauern mit. Seine Bildwerke haben die breite Physiognomie des Stammes, seine ungebrochene Derbheit. Sie ziehen vorab durch den kraftvollen Ernst, die Schlichtheit der Auffassung an — die Blütenburger Statuen mit ihrem höheren Stil wirken darum landfremd, bleiben eine isolierte Erscheinung. Und die Qualität solcher Einzelfiguren vermißt man besonders an den spätestgotischen Altarwerken Oberbayerns. Plump und schwerfällig von Aufbau, wie die Backsteinkirchen, deren Hauptschmuck sie bilden, gewinnen sie auch durch das krause, verschnörkelte Ornament, in das ihre Umrahmungen sich gerne auflösen, kein gefälligeres Aussehen. Noch weniger sind die meist nur nebensächlich verwendeten Tafelbilder geeignet, die Freude an diesen Altären zu erhöhen. Durch die burleske Rohheit der Empfindung, die trockene, hölzerne Zeichnung und eine harte Buntfarbigkeit gehören sie vielmehr fast ausnahmslos zu den stumpfsten und rückständigsten Erzeugnissen der Epoche in Oberdeutschland. Da nun München überhaupt erst Ende des 15. Jahrhunderts mit der Ausstattung der Frauenkirche und anderer Kirchen des Isargaus in der bayerischen Kunsttätigkeit hervorzutreten begann, hatte der Abt von Mondsee auch äußerlich noch keine Veranlassung, den Auftrag für St. Wolfgang einer dortigen Werkstatt zuzuwenden.

Neben, ja vor Landshut mußte jedoch eine andere Stadt Niederbayerns seiner Beachtung sich empfehlen: Passau, die Residenz seines Oberhirten. Mit dem mittelalterlichen Passau selbst haben die großen Stadtbrände des 17. Jahrhunderts zwar gründlich aufgeräumt. Und die begeisterte Schilderung, die ein klassischer Zeuge, Äneas Sylvius, in einem oft zitierten Briefe aus dem Jahre 1444 von der Baupracht und den Kunstschatzen der Kathedralstadt entworfen hat (*Epistolae et varij tractatus Pii secundi etc.*, Lugduni 1518, Nr. 170), läßt die Trümmer gotischer Altarschränke in den Kirchen Passaus und seiner Umgebung sowie im dortigen Diözesan-Museum doppelt dürftig erscheinen.

Immerhin reden diese Überreste eine bestimmte Mundart des bayerischen Provinzialismus, die wir nur im mittleren Donautal und in den nach der Donau gravitierenden österreichischen Landschaften zu Hause finden. Die rauhe Urwüchsigkeit Altbayerns erscheint in den plastischen Gebilden dieser Region wesentlich gemildert. Ein Gefühl für Anmut ringt nach Ausdruck in den runderen, flüssigeren Linien der freilich etwas einförmig und kleinlich aufgefaßten Figuren. Auch den Bildern fehlt das Wilde und Wüste der oberbayerischen Altarmalerei, ihre Modellierung ist flacher, die Färbung kühler. Es ist nicht mehr der Alpenbayer, der aus diesem Stile spricht, sondern der weichere Schlag eines Volkes der Ebene, es ist der Donaustil, der von Ingolstadt bis nach Wien verfolgbar, sich hier schon in der Zeit der letzten Gotik ankündigt. Die Passauer Domhütte, in der zeitweilig auch der gefeierte, vom Oberrhein durch Kaiser Friedrich III. an die Donau berufene Bildhauer Nikolaus von Leiden gewirkt zu haben scheint, behauptete damals eine gewisse Oberstellung über die ostdeutschen Landesteile. Für die Innenausstattung der Kirchen der ganzen weitgedehnten Diözese, die auch nach Errichtung des Wiener Bistums (1468) noch von der Isar bis zur Leitha reichte, war die Bischofsstadt naturgemäß die vornehmste Bezugsquelle. In die Werkstatt eines nahen Zunftgenossen Rueland Frueaufs haben wir schon das feine Hausaltärchen Abt Benedikt Ecks versetzt, dessen Stifterflügel unsere Abbildung wiedergibt. Frueaufs gleichnamiger Sohn aber und der in Passau tätige Meister Wolfgang Huber von Feldkirch wurden in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts neben dem Regensburger Altdorfer tonangebende Vermittler zwischen der Kunst an der Donau und der im Gebirge.

In besonders lebhaftem Verkehre stand Passau als Suffraganbistum wie als Stapelplatz des Salzhandels mit Salzburg. Die Salzach und den Inn hinunter beförderten die Salzflotten der Schifferinnung von Laufen die Ausbeute der Halleiner, Reichenhaller und Berchtesgadener Sudwerke nach Passau, von wo sie donauauf- und -abwärts und über den goldenen Steig nach Böhmen verfrachtet wurde — jedes zehnte Schiff, das im 16. Jahrhundert Passau passierte, war ein auf der »Hallfahrt« begriffenes »Samschiff«. Als der wichtigste Talweg, der die Donau mit dem Alpenlande verbindet, begünstigte die Salzstraße auch den künstlerischen Austausch zwischen den Nachbardiözesen. So unterschreibt Stephan von Krumau in Böhmen, vermutlich der Sohn des Passauer Dombaumeisters Hans Krum(en)auer, der Erbauer des neuen Chores von St. Jakob in Wasserburg am Inn und der Pfarrkirche in Braunau



(gest. 1461), als »Meister des Erzstiftes Salzburg« die Regensburger Steinmetzenordnung von 1459. An der Salzstraße liegen Burghausen, Obernberg, Hallein, die Heimatsitze Stethaimers, der Frueauf und Jörg Gartners, des besten Grabplastikers Passaus zu Anfang des neuen Jahrhunderts. Ein Salzburger ist allem Anschein nach jener Ruprecht Föderer, der 1453 ein Glasgemälde für die Jakobskirche in Wasserburg herstellt und dessen 1471 am Rathaus in Passau begonnene Fresken ein Jahrzehnt später von Rueland Frueauf vollendet werden. Die beiden Bocksberger aus Salzburg, Hans der Ältere und Johann Melchior, waren während der zwei letzten Drittel des 16. Jahrhunderts in Passau, Regensburg, Ingolstadt, Landshut, Augsburg und München vielbegehrte Dekorationsmaler. Umgekehrt arbeitet z. B. der Passauer Orgelbauer Wolfgang Ruerdorff 1475 eine Orgel für die Nonnbergkirche in Salzburg, und sind wir in St. Wolfgang selbst, in dem Brunnen vor der Kirche, bereits einem Werke des Kunst- und Stückgießers Lienhart Rännacher begegnet, der in seiner Vaterstadt Passau 1488—1518, auch in amtlichen Stellungen, erwähnt wird.

Griff so die Donaukunst mit ihren Ausläufern in die Salzburger Gegend hinüber, so waren die Anregungen des Südens, die seit romanischer Zeit über Salzburg nach Oberdeutschland drangen, doch von ungleich größerer Bedeutung. Zunächst war Salzburg der Knotenpunkt des Verkehrs zwischen Bayern und Tirol. Die beiden Länder gehören ja nicht bloß topographisch, als Natur Ganzes, sondern auch ethnographisch zusammen. Das »Tirol« heißt dem bayerischen Flachländer noch heute nicht bloß das politisch so genannte, sondern auch das angrenzende bayerische Gebiet (Schmeller, Bayerisches Wörterbuch I<sup>2</sup>, 618). In der Völkerwanderungs-, Karolinger- und Ottonenzeit bildete Tirol eben einen Bestandteil des bayerischen Stammesherzogtums, des großen ostalpinen Bajuwarenreiches. Und auch nach der politischen Trennung hat der Zusammenhang der inneren Volksentwicklung sich fortgesponnen zwischen dem Lande vor dem Gebirge, Bayern, und dem Lande im Gebirge (intra montana), Tirol. Die bayerischen Herrscher ließen keine Gelegenheit unversucht, das altverwandte Hinterland zurückzugewinnen. Im 14. Jahrhunderte war Kaiser Ludwig dem Bayer durch die Heirat seines Sohnes, des Brandenburgers, mit Margarete Maultasch eine vorübergehende Vereinigung bereits gelungen. Am Ausgang des 15. Jahrhunderts waren die Wittelsbacher der Verwirklichung ihrer Ansprüche abermals recht nahe. Erzherzog Sigismund übertrug den ihm befreun-

deten Bayernherzogen Albrecht IV. und Georg dem Reichen nicht nur zahlreiche Pfandschaften in Tirol, sondern unterhandelte auch schon mit ihnen über den Verkauf Vorderösterreichs. Kufstein und die unterinntalischen Gerichte Kitzbühel und Rattenberg gehörten ohnehin bis 1505 zu Niederbayern, Innichen im Pustertale war eine Hofmark der Bischöfe von Freising, und in allen Teilen des Landes hausten bayerische Geschlechter, die sich namentlich an dessen aufblühendem Bergbau bereicherten. Andere waren mit Südtiroler Familien versippt, wie die Nußdorfer, deren Hause der obengenannte Fürstbischof von Passau, Ulrich III., entstammte, mit den Säben zu Reifenstein. Noch mehr Grund und Boden als die ritterlichen Herren von Bayern besaßen die bayerischen Bistümer und Abteien in Tirol. Die meisten waren schon von ihren Stiftern mit Schenkungen im Inn-, Puster- und Eisacktale, vor allem mit Weinbergen im Etschgau, so freigebig ausgestattet worden, daß dieser im hohen Mittelalter geradezu als bayerisches Kolonialgebiet galt. Erst 1803 wurden die letzten dieser Klosterhöfe, an denen die Namen ihrer einstigen geistlichen Herrschaften zum Teil noch heute haften, säkularisiert.

Zu der Stammesbrüderschaft, zu den kirchlichen und politischen Banden, die Bayern und Tirol verknüpften, kam endlich die wirtschaftliche Interessengemeinschaft. Seit dem 12. Jahrhunderte benutzte der deutsch-venezianische Handel mit Vorliebe den Brenner als den bequemsten Alpenweg, neben dem die Schweizer Pässe wenig in Betracht kamen, weil sie nur von Saumtieren begangen werden konnten. Die großen Warenzüge aus Nürnberg und Augsburg schlugen meist die »Rottstraße« über Partenkirchen—Mittenwald nach Innsbruck ein, wo sie mit der Regensburger und Ulmer Linie zusammentrafen. Nach Überschreitung des Brenners zweigten sie entweder in das Pustertal ab und erreichten durch das Ampezzo das Gebiet von Venedig, oder sie blieben auf der Haupttroute, die sich in Bozen mit der vom westdeutschen Handel bevorzugten »oberen« Straße durch das Vintschgau vereinigte. Von hier gingen die Fuhren weiter über Trient nach Verona, häufiger jedoch durch das Valsugana über Treviso und Bassano nach Venedig. Eine der wichtigsten Pulsadern des mittelalterlichen Levantehandels, die große Verbindungsstraße zwischen Italien und dem deutschen Binnenlande, durchzog also Tirol und Südbayern. Wie nahe die beiden Territorien durch sie gerückt waren, geht am besten aus der Tatsache hervor, daß im Jahre 1487, während des venezianischen Krieges Erzherzog Sigismunds, die Bozener Messe, auf der bis dahin die italienischen



und deutschen Kaufleute abgerechnet hatten, nach dem oberbayerischen Marktflecken Mittenwald verlegt werden konnte, wo sie 200 Jahre lang verblieb.

Seit alten Tagen hat nun der Verkehr auf dieser Völkerstraße auch fahrende Künstler aus Nord und Süd nach Tirol gebracht, von denen sich manche dauernd im Lande niederließen. Über den Zuzug aus Italien wird in anderem Zusammenhang die Rede sein. Unter den Deutschen aus dem Reiche stellten die Schwaben das stärkste Kontingent. Aus den Bistumssprengeln von Chur, Konstanz und Augsburg, die bedeutende Anteile in Tirol hatten, kamen sie herein und aus den vorderösterreichischen Besitzungen des Hauses Habsburg, die jahrhundertlang von dessen Tiroler Linie verwaltet wurden. Neben ihnen waren im späteren Mittelalter, namentlich in Nordtirol, auch viele Bayern beschäftigt. Der bayerisch gesinnte Erzherzog Sigismund (1474—1490) nimmt Baumeister und Rotgießer aus München, Goldschmiede aus Landshut, einen Maler aus Nürnberg in Anspruch. Für die Pfarrkirche zu Hall im Unterinntal schuf der Maler Hans Stethaimer in Landshut, ein Sohn des oben-erwähnten Steinmetzen, 1453 einen Hochaltar. Der Weiterbau des Turmes derselben Kirche wird im Jahre 1478 nach dem Plane des Werkmeisters Jörg Wanner aus München begonnen. Der Abt des von einem bayerischen Edlen gestifteten Klosters St. Georgenberg-Viecht bei Schwaz, Caspar Augsburger, bezog 1476 von dem Meister Ulrich Vaist in Landshut am Lech einen Altar für das Wallfahrtskirchlein »St. Maria unter der Linde«. Der nämliche, noch für Kaiser Max tätige Künstler baut in den Jahren 1501—1505 einen nicht mehr vorhandenen Hochaltar für die Pfarrkirche in Schwaz, in die gleichzeitig (1503) kein Geringerer als Veit Stoß einen Annenaltar liefert. Der zweite Chor, durch den die reiche Bergstadt ihr Gotteshaus in den Neunzigerjahren zur größten gotischen Kirche Tirols erweitern ließ, war das Werk des Münchener Steinmetzen Erasmus Grasser, der sich in Schwaz neben Meister Wolfgang Leb von Wasserburg auch als Grabbildhauer betätigt hat. Ein Hans Grasser, der 1499 im Auftrage Maximilians eine Tafel für Schloß Thaur bei Hall fertigte, war vielleicht sein Verwandter. Unter den Künstlern der Maximilianischen Ära sei endlich der Maler Gilg Sesselschreiber aus München genannt, der den Arbeiten für das kaiserliche Grabmal in der Innsbrucker Hofkirche in den Jahren 1502—1517 vorgestanden hat.

Der Aufschwung der deutschen Kunst Tirols im 15. Jahrhunderte beruhte aber in letzter Linie nicht auf diesen fremden Kräften, sondern

auf einem gediegenen Grundstock heimischer Tradition, auf eigenen volkstümlichen Idealen. Das spätere Mittelalter, dessen frische, farbige Kultur noch heute in vielen Gebräuchen des Landes fortlebt, war überhaupt die entscheidende Zeit für die volle Entwicklung des spezifisch tirolischen Volkscharakters. Die deutschen Stämme, die im Laufe des 6. Jahrhunderts Tirol besiedelt hatten — Bajuwaren, Goten, Langobarden — nahmen außer den beträchtlichen Resten der rätio-romanischen Urbevölkerung, wie man weiß, noch manchen weiteren Zuwachs von hüben und drüben in sich auf. Um den bajuvarischen Volkskern im Norden und Osten lagern Schwaben-Alemannen im Westen, Romanen und germanisierte Romanen im Süden, ladinische Romanen und Slawen im Osten. Im endenden Mittelalter hatte aber das germanische Element das Romanentum nicht nur in Deutschtirol nahezu verdrängt, es beherrschte auch an der unteren Etsch, im reichsunmittelbaren Fürstbistum Trient, noch ansehnliche Gebiete, die erst im 16. Jahrhunderte, nicht zuletzt dank der Gegenreformation, der Verwelschung anheimfielen. Diese Rassenkreuzung, die dem Deutschtum des Tirolers seine Vielseitigkeit gegeben, blieb nicht ohne Nachwirkung auch auf die künstlerischen Anlagen des Bergvolkes.

Von ihnen gibt schon eine stattliche Reihe romanischer Denkmale Kunde. In die europäische Kunstgeschichte hat Tirol zwar weder damals noch später eingegriffen wie etwa ein anderes Bergland, die Schweiz, in der Karolingischen Periode oder vorübergehend während des Aufenthaltes Holbeins in Basel. Mit dem Auftreten der gotischen Bauweise im 14. Jahrhundert erwacht aber auch in Tirol ein alpines Kunstleben von kraftvoller Mannigfaltigkeit. Die individualistischen Spätformen der Gotik, die dem Sondergeiste der Gebirgsmenschen überall zusagten, bleiben hier bis ins 17. Jahrhundert hinein lebendig. Monumentale Unternehmungen waren freilich selten und bewahren, wo sie nicht von außen bestimmt sind, gewöhnlich eine provinzielle Haltung. Dagegen zeigt sich eine gesunde, bodenwüchsige Eigenart in den Schöpfungen des handwerklichen, gewerblichen und kleinkünstlerischen Betriebes, in der Plastik und Malerei der Epoche.

Solche Landeserzeugnisse gingen denn auch frühzeitig über die Grenze. Von einer Ausfuhr nach Bayern hören wir zwar nur in einzelnen untergeordneten Fällen. So, wenn Erzherzog Sigismund 1472 eine von dem Innsbrucker Glasmacher und Hofwappenmeister Thomas gemalte Votivscheibe gerade in unsere Kirche von St. Wolfgang stiftete.



Oder wenn der Maler Max Tanauer, der in Innsbruck und Wilten 1493 bis 1507 nachweisbar ist, im Jahre 1486 eine Altartafel nach Garmisch liefert. Wichtiger ist das häufige Vorkommen Tiroler Künstlernamen in damaligen Urkunden bayerischer, schwäbischer und fränkischer Städte. Sie beweisen, daß mancher strebsame Äpler das in der Heimat oder in seiner Wanderzeit erworbene Können auf den süddeutschen Kunstmärkten zu Ehren gebracht hat. Aus München und Nürnberg werden beispielsweise die Tiroler Bildgießer Godl und Lendenstreich anfangs des 16. Jahrhunderts zur Ausführung des Maxgrabes nach Innsbruck berufen.

Am klarsten erhellt aber aus verschiedenen oberbayerischen Denkmälern selbst, wie stark Tirol auf das Nachbarland eingewirkt hat. Die Verwandtschaft des Volksschlages, die Ähnlichkeit der klimatischen und sonstigen Lebensbedingungen machten gewiß ihre Rechte geltend und viele Analogien erklären sich durch die parallele Entwicklung. Geht doch ein gemeinsamer Grundzug durch die gesamte Kunsttätigkeit des bajuvarischen Stammes. Anderes hat Tirol aber ohne Frage aus erster Hand besessen und an Bayern weitergegeben. Namentlich die deutsche Kunst Südtirols mit ihrer beweglicheren, durch einen welschen Beisatz geschmeidigten Art hat dem bayerisch-rätischen Gebirgsstil manches neue Element zugeführt. So läßt sich der Typus des bayerischen Bauernhauses von der unteren und mittleren Strömung des Inn über den Brenner hinab stufenweise bis in das Etschtal zurückverfolgen. Die in Oberbayern vielgeübte Wandmalerei stellt nur die letzte Verzweigung einer in Südtirol aus Italien übernommenen Kunstsitte dar. Tiroler Anklänge sind unverkennbar in den wichtigsten Tafelwerken der Altmünchener Schule, den 1480—1490 vom Stadtmaler Jan Pollack gemalten Bildern des Weihenstephaner Altares (jetzt in der Pinakothek und in Freising) und des ehemaligen Hochaltares in St. Peter (im Chore dieser Kirche und im Bayerischen Nationalmuseum), an welchem letzteren vielleicht der als Kupferstecher bekannte Mair von Landshut beteiligt war. Noch mehr nähert sich Tiroler Mustern eine Reihe vorzüglicher Schnitzwerke in Oberbayern, wie der Hochaltar in der Kirche zu Pipping (um 1479), eine Madonna in Andechs und eine zweite in der Sakramentskapelle der Kirche zu Fürstenfeld bei Bruck, die mit den dazugehörigen Statuen der Heiligen Benedikt und Bernhard von einem spätgotischen Schreiner herrührt. (Die Kunstdenkmäler des Königreiches Bayern, I, Tafel 110, 119, 58.) Und heute noch fühlt sich der Bayer von Tiroler Bild-

werken vertraut angesprochen, weil er darin die eigene Natur vollendeter wiederfindet. Auch an den Südtiroler Altären konnte dieser vornehmere Zug den bayerischen Geistlichen nicht entgehen, wenn sie in den Ordenshäusern der Brixener Diözese, zu denen gerade die reformierten Konvente Beziehungen pflegten, oder auf ihren Besitzungen in der Bozener und Meraner Gegend einkehrten. Hatten doch in der Bozener Au und im Mittelgebirge des »Überetsch« fünfundzwanzig bayerische Stifte Meierhöfe und Weingärten. Zwar fehlte Mondsee in ihrer Reihe, aber sein Konvent lebte mit allen hier vertretenen Schwesterabteien im Konföderationsverbände. In Bozen hat nun Meister Michael Pacher wiederholt geweiht. Am »Montag nach Urbani« (27. Mai) 1471 hatten die Kirchpröpste der Marktgemeinde Gries ihm einen neuen Hochaltar für ihre Pfarrkirche angedingt. Und da Pacher, wie wir sogleich vernehmen werden, noch Ende des nämlichen Jahres den Lieferungsvertrag über den St. Wolfgang Altar abschloß, so drängt sich die Vermutung auf, einer der geistlichen Weinherren der Nachbarschaft habe ihm die Bekanntschaft Abt Benedikts vermittelt. Bezogen die bayerischen Klöster Weine, Südfrüchte und andere Naturgaben aus dem schönen Etschlande, so konnte ein Prälat von verwöhntem Geschmack leicht auf den Gedanken verfallen, einmal auch ein Kunstwerk höheren Ranges jenseits der Berge zu bestellen.



### III.

## DIE ALTARBESTELLUNG.

### TECHNISCHE UND GESCHÄFTLICHE VORAUSSETZUNGEN.

Natur- und Kunstwerke lernt man nicht kennen, wenn sie fertig sind, man muß sie im Entstehen aufhaschen, um sie einigermaßen zu begreifen«, schrieb Goethe an Zelter am 4. August 1803. Ein frommer Wunsch, eine ideale Forderung angesichts der großen Anonymität der Spätgotik! Wohl war das Standesbewußtsein der Künstler am Schluß des 15. Jahrhunderts auch im deutschen Norden gestiegen. Aber es äußerte sich als zäher Korporationsgeist, der mehr das materielle und rechtliche als das geistige Eigentum schätzte und schützte und den persönlichen Ehrgeiz, die Tatkraft des Einzelnen nach wie vor niederhielt: zünftig geschlossen, standen die ehrlichen alten Meister auf dem Boden des Handwerks, des kleinbürgerlichen Gewerbes. Für die lyrischen Andachten, für die subjektive Ästhetik mancher ihrer neudeutschen Ausleger, die die Maßstäbe späterer Epochen, wo nicht gar heutige Atelierbegriffe in die Vergangenheit hineinragen, hätten sie kaum mehr übrig gehabt als für die hochfahrende Zuversicht einer dogmatischen Kritik, die eben noch ausschließlich auf die Urkundenforschung und die historisch-philologische Interpretation der Kunstwerke eingeschworen, jetzt den »Positivismus« für überwunden und ihre evolutionistische Methode als die alleinseligmachende erklärt. Dem Schaffen der alten Künstler war etwas von der Bescheidenheit der Natur im Shakespeareschen Wortverstande eigen. Und dieser schlichten Sachlichkeit entspricht am ersten eine Betrachtungsweise, die den Tatsachen das Wort läßt, um, wie die Kunst selbst, nur im Konkreten vom Allgemeinen zu reden . . . So verzichteten auch die folgenden Erörterungen darauf, die Risse und Lücken unseres geschichtlichen Wissens mit vorschnellen Synthesen auszukitten, und suchen der inneren Verkettung der Dinge an der Hand der äußeren Entstehungsgeschichte des Werkes nachzugehen — allein aus dem Lebensgrunde, dem es entwachsen, wollen seine »Lebenswerte« verstanden sein.

Die fortschreitende Monumentenkunde hat in den letzten Jahrzehnten

auch die Kunstgeographie des deutschen Südostens um ein gutes Stück unbekannter Strecken erweitert. Über der spätmittelalterlichen Künstlergeschichte dieser Gebiete ruht jedoch noch immer tiefes Dunkel, in das nur ab und zu aus den schriftlichen Resten der Zeit, aus Signaturen, Rechnungsnotizen, Lohnverträgen ein Streiflicht fällt. In diesen trockenen, geschäftlichen Mitteilungen treten uns die Meister nicht häufig persönlich entgegen. Geschieht es aber, dann zeigen sie sich im Haus- und Arbeitskleide sozusagen und machen zwischen den Zeilen, in denen zunächst die Stimme des damaligen Publikums laut wird, künstlerische Geständnisse, auf denen der volle Reiz der Aktualität liegt. Unter den bisher nicht ausgebeuteten Selbstbekenntnissen der Spätgotiker stehen die Altarkontrakte, die zwischen Auftraggebern und Beauftragten abgeschlossen wurden, mit vornean. Die Gewissenhaftigkeit und bürgerliche Umständlichkeit des mittelalterlichen Wirtschaftslebens verlangte spezielle Abmachungen, wie über die Teilabschnitte einer Bauführung, so über die Zierbauten der Altäre als der wichtigsten Kirchenmöbel. Erst nachdem er die Bestellung verbrieft und versiegelt in Händen hatte, ging der Meister ans Werk, weshalb ein weiteres Ursprungszeugnis in Gestalt einer Inschrift oder Namensbezeichnung, wie sie der St. Wolfgang Altar aufweist, nicht immer nötig befunden wurde.

Während der Grieser Vertrag wenigstens abschriftlich erhalten ist, sind die Kontrakte über die Pacher-Altäre in Bozen und Salzburg nicht mehr vorhanden. Eine glückliche Fügung wollte es nun, daß der bekannten Stifter- und Meisterinschrift des St. Wolfgang Altars kürzlich der Originalvertrag zur Seite getreten ist, nach dem Ende der Arbeit deren Anfang beglaubigend. Diese Entdeckung war doppelt willkommen in dem Augenblicke, da seitens eines polnischen Literaten mit nicht geringem Aufwand von Eifer und Pseudogelehrsamkeit der wunderliche, in Fachkreisen noch nicht beachtete Versuch unternommen wurde, die Altarinschrift als Fälschung eines Restaurators aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts hinzustellen, begangen zu dem Zwecke, den wahren Schöpfer des Werkes — Veit Stoss — verschwinden zu lassen. Die urkundliche Bestätigung der Autorschaft des Tirolers bläst dem jungen Wechselbalg natürlich das Lebenslicht aus. Ist aber die Vorgeschichte des Altars durch den unverhofften Fund schon restlos aufgehell, sind wir jetzt in der Lage, zu verfolgen, wie das Werk zur Welt gekommen ist? »Manches Rätsel löst sich, manches knüpft sich auch«, möchte man mit einem anderen Goethe-Wort antworten, denn über viele Dinge bleibt



unser Pakt die Auskunft schuldig. Die Forschung jedoch kann der Verpflichtung sich nicht entziehen, seine andeutenden Sätze auszuzeichnen und auszumalen. Die artistischen Gepflogenheiten der Gotik bewahrten, namentlich in der konservativen Kunstpflege der süddeutschen Klöster, ihre Geltung vielfach bis in die Barockzeit hinein. Wo die gleichzeitigen Belege versagen, ist daher auch aus den reichlicher fließenden späteren Quellen mancher schätzbare Wink und Fingerzeig über den Hergang einer Altararbeit im 15. Jahrhundert zu gewinnen.

*Benedictus abbas in maiore hoc opus fieri fecit ac complevit per magistrum.*

*Nichodem pacher de pramonok Anno dm m<sup>o</sup> ccc<sup>o</sup> lxxvij*

Diese Minuskelschrift ist auf den Außenseiten der Vorderflügel des Altares zu lesen. In einer Zeile fortlaufend, ist sie auf die unteren grünen Rahmenleisten weiß hingemalt. Ihr Text ist lateinisch, wie denn die meisten Altarlegenden vom Ende des Mittelalters noch an der Sprache der Kirche als der offiziellen Amtssprache festhalten. Auch der formelhafte Wortlaut kehrt mit geringen Abweichungen öfters wieder; bezeichnenderweise wird darin der Stifter redend angeführt, nicht der Künstler, der auf der Rückwand des Schreines, unter dem Bilde der hl. Elisabeth, eine andere Jahreszahl angebracht hatte: 1479.

Gesetzt, mit diesen beiden Angaben wäre die Überlieferung über die Entstehung des Altares erschöpft, so ginge daraus zunächst hervor, daß sein Weihedatum 1477 für seine Chronologie belanglos ist. Die Beobachtung ist darum von Wert, weil die deutsche Kunstforschung — die freilich dem deutschen Altertum zum Teil recht fremd gegenübersteht — den Zeitpunkt einer Altarweihe als gleichbedeutend mit der Vollendung des Altarschmuckes anzusehen pflegt. Die Konsekration hat aber nach der liturgischen Vorschrift nur den zum Meßopfer unentbehrlichen Altartisch zum Gegenstand, den Unterbau (stipes) mit dem Altarstein (mensa) und der Mulde für die Reliquien (sepulcrum). Der Ausbau des Altares, die Herstellung seines Aufsatzes ist von dem Ritus der Weihe unabhängig, weshalb mit dieser kirchlichen Zeremonie für ihn höchstens eine untere, aber keine obere Zeitgrenze gegeben ist. So erklärt sich die verwickelte Genesis manches größeren Prachtwerkes, dessen Bauzeit je nach dem Stande der Kirchenkasse und der Spendelust der Gläubigen, namentlich wenn die Flügelbilder getrennt vom Mittelstück

vergeben wurden, sich mitunter beträchtlich in die Länge zog. Der Altar, den Pacher für die Salzburger Stadtpfarrkirche arbeitete, war in vierzehn Jahren (1484—1498) noch nicht vollendet. Der Krakauer Marienaltar des Veit Stoss erforderte zwölf Jahre (1477—1489), der nicht mehr vorhandene Choraltar des Ulmer Münsters, ein Werk des älteren Syrlin und des Bildhauers Michael Erhart, dreißig (1473—1503), der 1476 geweihte Kefermarkter zwanzig, der Hochaltar in St. Viktor zu Xanten a. Rh. ebenso viele Jahre (1529—1549) zu seiner Fertigstellung. Selbst der nicht allzu umfängliche Feldkircher Altar W. Hubers hat eine doppelt so lange Arbeitsdauer, als im Vertrage vorgesehen war, in Anspruch genommen (1515—1521).

Unter diesen Umständen überrascht es nicht, daß der Schrein von St. Wolfgang, wie wir heute wissen, schon geraume Zeit vor der Einwölbung des neuen Chores der Wallfahrtskirche, im Jahre 1471, bei Meister Michael bestellt worden ist. Nicht auf einen Zufallsplatz sollte das monumentale Denkmal kommen, sondern in eine vorher bestimmte Umgebung, in einen eigens gestalteten Raum und Rahmen, als den wir den Chorbau Abt Benedikts bereits gewürdigt haben. Die gesunde Produktion der Zeit kannte eben keine Kunst abseits des Lebens und Bedarfs, sie kannte nicht das absolute, nur das relative, d. h. dekorative Kunstwerk. Über einige wichtige Bedingungen, unter denen der St. Wolfgang Altar entstanden ist, klärt uns nun die zitierte Vertragsurkunde auf. Sie wurde im oberösterreichischen Landesarchiv zu Linz, wo frühere Erkundigungen des Verfassers ergebnislos geblieben waren, unter Mondseer Gerichtsakten des 18. Jahrhunderts vom Archivar Dr. Zibermayr 1911 aufgefunden und in den Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung 1912, S. 468 ff., veröffentlicht. Zur rechtsverbindlichen Form eines derartigen Übereinkommens gehörte seine doppelte Ausfertigung auf einem der Kontrolle wegen geschweift oder im Zahnschnitte geteilten Blatt Papier oder Pergament. Die beiden aneinandergepaßten »Span-«, »Spalt-« oder »Kerbzettel«, mit einem griechischen Lehnworte Chirographen genannt, galten als gegenseitiges Dokument der Parteien. Wir haben das im Mondseer Stiftsarchiv verwahrte Exemplar vor uns, das auf einem Halbbogen Papier von der Größe 30×22 cm geschrieben und am Ende mit dem noch ins 14. Jahrhundert zurückgehenden Wachssiegel des »St. Michaelklosters« versehen ist, das im runden Felde den Erzengel als Drachentöter zeigt. Nach dem Sprachgebrauch der Mondseer Kanzlei ist die altbayerische Mundart angewendet. In dem



Abdruck des Textes, der als Grundlage der Inhaltsanalyse folgt, wurden die Häkchen über den meisten Vokalen durch das heutige, phonetisch freilich nicht gleichwertige Umlautzeichen ersetzt.

## VERTRAGS-URKUNDE ÜBER DEN ST. WOLFGANGER ALTAR.

Vermerchkt dy abred und das geding der tafel gen sannd Wolfgang ze machen, so beschehen ist zwischen des erwirding und geistlichen heren heren Benedicten abbt zw Männsee und seines convents daselbs und maister Micheln maler von Prawnegk an sand Lucientag im LXXI<sup>o</sup> jare.

Item von erst ist zw merken, das dÿ tafel sol gemacht werden nach dem auszug und visierung, als er uns dÿ hat zwbracht gen Männsee als vil das gesein mag höch halben.

Item der sarich sol innen vergolt sein darzw dÿ pildung Marie mit dem chindlein siczund, Joseph und dÿ drey künig mit dem opfer, und ob dÿ den sarich nicht fülten, so sol er mer pild oder wäppner machen alles vergolt.

Item das corpus sol sein dÿ chrönung Marie mit engeln und gulden tüechern nach dem chöstlichem und pesten, so er das gemachen mag.

Item zw ainer seyten sand Wolfgang mit innfel, stab, kirichen und hacken, zw der andern sand Benedict in aim birret mit stab und mit ainem glas, gancz vergolt und versilbert nach nottürft.

Item aussen zw den seyten der tafel süllen steen sand Florian und sand Jörig, guet wäppner versilbert und vergolt nach nottürft.

Item dÿ innern flüg der tafel süllen sein guet gemäll, dÿ veldung vergült und mit wintpergen und vial, yede mit vier materien.

Item dÿ andern auch vergolt und guet gemäl als vor.

Item dÿ ausern flüg, so dÿ tafel zw ist, süllen sein guet gemäl von varben und dÿ illuminirung vergolt, dÿ materi von sand Wolfgang.

Item dÿ pild oberhalb des corpus schüllen sein nach der aufzaichnung des auszugs, geväst mit vergolter illuminirung.

Item so dÿ tafel beraitt wirt, sol er uns dÿ antwürten gen Oberhall auf sein zerung und darnach mit seinen leib auf unser zerung und wagnüss gen Prawnaw, von dann süllen wir im dÿ antwurten gen sand Wolfgang auf unser chost und zerung, was aber auf dem weg zebrochen wurd, sol er widerumb gancz machen.

Item zw sand Wolfgang, so er dÿ tafel ausweraitt und aufsetzt, süllen wir im pfründt und eysenzeug zw aufseczung der tafel geben und raichen, auch laden, ob er der dürftig wurd.

Item das geding ist gemacht auf zwelifhundert ungrisch gulden oder ducaten oder dafür münss, wie dan der gulden gilt.

Item ob dÿ tafel des gelts nicht werd oder etwas hinüber pesser wurd und wir uns miteinander nicht vertragen möchten, so sülen payd teil darzw gleich werichlewt geben, dÿ sach zw entschaiden.

Item es ist nämlich geredt worden, das dÿ tafel nicht scholl höher gemacht werden dann auf dy XII hundert hungriſch gulden getreulich und angevär.

Item daran haben wir im geben fünczigk hungariſch gulden und ducaten.

Item so er gelts bedarf, sol er uns schiken albeg ain quittung.

Item es sol auch maister Michel uns versorgnüß thün mit gueten lewten umb das gelt, so wir im an der bemelten tafel raichen, dÿ weil er dÿ ausberaitten ist, des gleichen so dÿ tafel berait und geantburt ist, ob wir im dÿ benannt sum gelts nicht berait zalen, sol er von uns auch versargt werden nach nottürft mit geschriftlicher kuntschaft.

Die eigentliche Neuigkeit des Gedinges, seine aktenmäßige Pointe, um nicht zu sagen sensationelle Enthüllung, bringt das Datum. Der Lucientag 1471, an dem es zustande gekommen ist, fällt auf den 13. Dezember — nur sechs Monate zwei Wochen trennen also diese Abrede von der früheren über den Grieser Altar (27. Mai). Letzteren herkömmlicher Weise als eine Art Vorstufe und Vorfrucht des St. Wolfgang'schen Werkes aufzufassen, geht daher nicht mehr an. Terminmäßig war er innerhalb vier Jahren vollendet worden. Daß für den St. Wolfgang'schen Schrein überhaupt keine Lieferfrist ausbedungen wurde, bedeutete einen besonderen Vertrauensbeweis der Brüder von Mondsee gegenüber dem Tiroler Meister. Pflügen doch spätgotische Verträge auf kalendarische Pünktlichkeit sonst solches Gewicht zu legen, daß selbst namhaften Künstlern die gleichzeitige Inangriffnahme einer zweiten Arbeit ausdrücklich untersagt wurde, z. B. Dirk Bouts bei Bestellung des Löwener Altares im Jahre 1464 oder Adam Kraft in dem Geding über das Sakramentshaus von St. Lorenz in Nürnberg, 1493. Anderen säumigen Meistern wurde in den Niederlanden mitunter für jede Terminüberschreitung mit einem Bußgeld, wenn nicht gar mit gefänglicher Einziehung gedroht. Wogegen Pacher von seiner Freizügigkeit sogar während der drängenden Schlußarbeiten am Salzburger Hochaltar, in seinen letzten Lebensjahren, Gebrauch machte, indem er nebenher für das dortige Petersstift eine kleinere Tafel ausführt. Solange der Grieser Auftrag ihn beschäftigte, dürfte das große Unternehmen von St. Wolfgang kaum rasch fortgerückt, immerhin aber über vorbereitende Anstalten hinausgekommen sein. Dies war schon darum möglich, weil der Meister keine ambulante Werkstatt unterhielt, sondern daheim zu arbeiten gewohnt war.

Die überwiegende Mehrheit der deutsch-gotischen Altäre ist ja zweifellos am Bestimmungsort selbst oder in dessen Nähe gebaut worden. Das hing nicht nur mit den beschränkten Verkehrsverhältnissen des Mittelalters, sondern mit der herrschenden Wirtschaftsordnung überhaupt,



mit dem Schutz der lokalen Produktion zusammen. Erst ausgangs des 15. Jahrhunderts beginnen Städte, wie Brügge, Gent, Antwerpen, Lübeck, Nürnberg, zu Stapelplätzen des Kunsthandwerkes sich aufzuschwingen und mit einer gewissen Massenerzeugung von Altären, namentlich kleineren Hausaltären, auch deren Ausfuhr systematisch zu betreiben. Wandte man sich jedoch mit einer bestimmten Bestellung an einen in der Ferne wohnenden Meister, einen »auswendigen«, so mutete man ihm selten zu, sein Werk unter den Augen des Lohnherrn zu vollbringen. Durch eine eigene Vertragsklausel wurde Hans von Judenburg 1421 verhalten, den Hochaltar der Bozener Pfarrkirche »hie zu poczen zu machen«, und noch ein Jahrhundert später waren es Ausnahmen, wenn der Straßburger Maler Baldung Grien oder der Lübecker Schnitzer Claus Berg sich veranlaßt sahen, ihre Werkstatt zeitweilig in Freiburg i. B. und in Odense aufzuschlagen. Um an Fuhrlohn zu sparen, gab man allenfalls die gröbere Tischlerarbeit, den massiven Schrank des Altares, am Orte selbst in Auftrag. Als Richtschnur diente dann die »unterrichtung« des Meisters (magister) oder »tafelmeisters«, wie der künstlerische Unternehmer eines Altarwerkes, der »tafel« (tabula altaris, retabulum), auch dann hieß, wenn er seines Zeichens Bildhauer war. Für die plastischen und gemalten Bestandteile galt aber das »Heimwerk« als Regel. Die großen Schreine in ihrer vielgestaltigen Verbindung von Architektur, Ornamentik, Schnitzwerk und Malerei setzten zu ihrer Beschaffung eben ein eingerichtetes Geschäft, einen organisierten Betrieb voraus, den man nicht ohneweiters nach einem kleinen, fremden Platz verlegen konnte. Von einem größeren wieder wurden auswärtige Künstler gewöhnlich schon durch das Verbot der freien Konkurrenz ferngehalten, durch das Monopol der eingesessenen Stadtmeister in der Ausübung ihres Handwerkes, durch das sogenannte Bannrecht oder den Zunftzwang. Aber auch Rücksichten auf die heimische Kundschaft, auf die Kosten und Ungelegenheiten eines Umzuges, werden einem Künstler von Ruf — und ein anderer kam nicht in Frage — eine längere Abwesenheit vom Hause selten haben rätlich erscheinen lassen. Waren die schriftlich geführten Verhandlungen so weit gediehen, so fand der Meister sich zur Besichtigung der Kirche ein, in die der Altar kommen sollte. Bei dieser Gelegenheit wurden die Größenverhältnisse, die »längen« des Werkes von ihm bestimmt, um dasselbe in die richtige »austeilung« und »proportion«, wie sie dem Gotteshause »ziemlich« sei, zu bringen. Bei untergeordneten Aufträgen wurden jedoch derartige Vorkehrungen nicht

für nötig erachtet. Die Formen des Altares waren gegeben, die beliebtesten religiösen Kompositionen in den verbreiteten Maler- und Modellbüchern festgelegt. So genügte dem Künstler eine bloße Skizze des betreffenden Innenraumes samt den Maßen und einer Aufzählung der gewünschten »materien« und »historien«, der »pildnusse« und »figuren«, um seinen Riß zu machen, »die visierung zu stellen«.

Diese Risse bildeten die eigentliche Grundlage der spätgotischen Altarverträge wie der gleichzeitigen Bauakkorde. Ohne sie wäre es dem Besteller schwer gefallen, von der Wirkung des künftigen Werkes sich eine Vorstellung zu machen. Wenn im Pakt so manches, was man erwarten würde, nicht gesagt, und anderes mit Schlagworten summarisch erledigt wird, so muß man sich gegenwärtig halten, daß das Geding nur der erläuternde Kommentar zur Visierung war. Die auf dem Regensburger Steinmetztage von 1459 angenommene Hüttenordnung setzte in einem eigenen Artikel fest, daß die Meister an der bedungenen Visierung nichts »abbrechen« sollen, und, wie das Baugewerbe, befolgte auch das höhere Handwerk diese Vorschrift. So beruft sich unser Vertrag gleich an seiner Spitze auf den »auszug und dÿ visierung, als er (Meister Michel) uns dÿ hat zwbracht gen Männsee«. Pacher hatte demnach dem Abte Benedikt seine Meinung schon mit dem Zeichenstifte deutlich gemacht, seinen Plan überreicht und darauf die genauen Maße des Werkes: »als vil das gesein mag höch halben« angemerkt. Bei der Bestellung des Salzburger Altares 1484 lag noch keine Visierung vor. Erst auf die dringende Reklamation des Bürgermeisters und Rates der Stadt, die in einem noch erhaltenen Sendschreiben darauf hinwiesen, daß man mit dem für den Schrein schon geschlagenen Holze ohne sein Beisein nichts zu handeln wisse, fand sich der Meister noch im selben Jahre mit dem Entwurf ein, »auf das den sachen laut der abred nachganngen mug werden«.

Solche Visierungen, gelegentlich auch Muster und Exemplare oder mit einem Architektenwort Modelle, Patronen, in Flandern, Burgund und Frankreich »pourtraits« genannt, sind, wie mittelalterliche Werkzeichnungen überhaupt, heute höchst selten. Hervorgehoben seien die Vorlagen zu niederländischen Retabeln mit ihrer mehr ins Breite als ins Hohe gehenden Anlage und der eigentümlichen Kapellenarchitektur, die der Monogrammist  $\text{w} \text{‡}$ , ein Meister aus der Zeit Karls des Kühnen, sauber in Kupfer gestochen hat (Verzeichnis von M. Lehrs, Nr. 57—60). Mit ihnen vergleiche man etwa die interessanten Risse zweier für den Mailänder Dom bestimmter Altäre im Louvre (Raccolta Vallardi) und in



der Ambrosiana (Rassegna d'arte, 1902, p. 37, 39). Eine mit Maßangaben versehene Zeichnung vom Ende des 15. Jahrhunderts zu einem deutschen Flügelaltar mit geschnitztem Mittelstück besitzt das Berliner Kupferstichkabinett, einen dem älteren Syrlin zugeschriebenen Pergamentriß, wahrscheinlich zum alten Hochaltar des Ulmer Münsters, die Stuttgarter Altertümersammlung. Eine Folge spätgotischer Altarentwürfe oberdeutscher Erfindung, größtenteils aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, in der Kunstsammlung zu Brüssel bespricht Jac. Burckhardt im Basler Taschenbuche 1864: der bemerkenswerteste darunter ein wohl Augsburger Riß von 1514 zu einem Rochusaltar. Eine prächtige Projektskizze zum Bamberger Altare des Veit Stoß von 1523 bewahrt das Archäologische Institut der Universität Krakau. Von L. Cranach befindet sich eine 1516 datierte Federzeichnung zu einem Wandelaltar wieder im Berliner Kabinette und eine zweite im Museum zu Weimar, ein Entwurf aus der Richtung W. Hubers in Erlangen. Eine Visierung des Antwerpener D. Vellert von 1520 in Pariser Privatbesitz (Onze Kunst, 1908, t. X, 103) hält sich an das Vorbild venetianischer Anconen, wie Altdorfers Holzschnitt eines Renaissancealtares (Bartsch 50) an das der Dogengräber. Dieser gibt weit mehr Details als die anderen hier angeführten Blätter, die sich meist begnügen, in einer stenographisch zusammengedrängten Gesamtansicht die Komposition zu »ordinieren«, wie ein auch in den Ländern nördlich der Alpen verbreiteter welscher Kunstausdruck es nannte. Bei solchen skizzenhaften Entwürfen wird es meist sein Bewenden gehabt haben. Bekennt doch Adam Kraft, sogar sein überreiches Sakramentshaus in St. Lorenz zu Nürnberg (1493) nur »ongeverlich gevisiret« zu haben, da »nit wol an groß mü visirung gantz gleich dem werck gemacht mug werden«. Auf dem Entwurf zu einem Wandbrunnen von Peter Flötner im Berliner Kupferstichkabinette besagt die Inschrift: »Die fissirung ist nit die recht groß, sunder ein mainung, dor vonn man muß den prunnenn vnd berckwerck nach machen. Bey meister Pangratz (Labenwolf) findt man wol aller ley gattung dorzw, nur das man dor noch fein zwsamen richt vnd ordonnir.« Auch aus der Architekturgeschichte wissen wir, mit welchem Minimum an Bauzeichnungen der gelehrte Steinmetz der Spätgotik im allgemeinen ausgekommen ist.

Inwieweit die Visierung des St. Wolfgang Altars dessen bildlichen Inhalt skizzenhaft oder mittelst Beischriften angedeutet hat, entzieht sich unserer Kenntnis. Das Geding begnügt sich mit der Aufzählung der Hauptdarstellungen und läßt — noch wortkarger als der Grieser Vertrag —

die für den Aufsatz des Schreines und die Flügelgemälde gewünschten Themen, ausgenommen die »materi von sand Wolfgang« auf den Außenseiten des zweiten Türpaares, unerwähnt. Bloß von der Staffelschnitzerei, der Anbetung der Könige, werden die einzelnen Figuren angeführt, offenbar des Nachsatzes wegen: »und ob dÿ den sarich (Sarg) nicht fülten, so sol er mer pild oder wäppner (Gewappnete des Gefolges) machen.« Diese bezeichnende Wendung läßt kaum auf die Absicht einer größeren Predellennische als die heutige schließen, in der die genannten Statuetten ziemlich knapp Platz gefunden haben; sie beweist vielmehr nur, daß der Meister sich freie Hand für die Ausgestaltung der Kompositionen vorbehielt.

Die Werk- und Schmuckformen des Altares werden in dem Vertrage nur mit wenigen Worten gestreift — von ihnen gab eben die Visierung erschöpfende Rechenschaft, mochte die Vorlage unter der ausführenden Hand auch noch mancherlei Änderung erfahren. Auffälliger ist, daß in der Vereinbarung vom Material gar nicht, von den Ergänzungs- und Vollendungsarbeiten bei der Aufstellung des Altares aber nur in einem einzigen Satze die Rede ist: »Item zw sand Wolfgang, so er dÿ taffel ausweraitt und aufsetzt, süllen wir im pfründt und eysenzeug zw aufsetzung der tafel geben und raichen, auch laden, ob er der dürftig wurd.«

Der dekorative Charakter der Schnitzaltäre brachte es mit sich, daß ihre Ausfertigung oder »ausberaitung«, das »aus-« und »ganzmachen« der Tafel zum guten Teil erst während der Montierung erfolgte, die der Meister daher gewöhnlich, so auch in St. Wolfgang, persönlich zu leiten verpflichtet war. Das Geding verweilt natürlich nicht bei den hierzu erforderlichen Verrichtungen. Ihre ausschlaggebende Wichtigkeit lernen wir aber aus anderen Aufzeichnungen kennen, wie sie denn in der Tat am besten in das System der spätgotischen Altäre, in ihre Baumechanik — eine besonders umfangreiche Tafel hieß mitunter schlechtweg »machina« — einführen.

Vorerst galt es, den Rohbau des Schreines, das »corpus« des Altares, aufzuzimmern, das im Bedarfsfalle mit Hilfe eines Kranes auf die Mensa hinaufgewunden und durch das »eysenzeug« von Schutzstangen, Kloben, Tragklammern in den dahinterliegenden Mauerteilen der Kirche verankert wurde. Der Meister war hierbei auf die Unterstützung verschiedener Tagwerker, Zimmerleute, eines Bau- oder Möbeltischlers (»kistlers«) und Schlossers angewiesen. Sodann wurden in den Tiefen des Schreines die Tabernakelnischen, die »gehäuse«, »chörlein« oder »lauben« eingefügt,



mit ihren verzierenden Architekturformen an den Hinter- und Zwischenwänden, mit den Konsolen und Postamenten für die Standbilder, den »katell« (Bildfüßen) und »possimentern« oder »capteln« (Kapitellen). Darüber kamen die Baldachine mit ihren Giebeln, Fialen und durchbrochenem Maßwerk, die »gewelbe« oder »ciborien«. Diese in den Schrein eingesprengten Bilderdächer hießen auch »gespreng«, »sprengwerk«, ein Sammelname, der dann auf den Oberbau des Altares wie auf das ornamentale Schnitzwerk der Flügelreliefs überging (oberes, hinteres »gespreng«). Für die Altaraufsätze war jedoch auch das in unserer Vertragsurkunde vorkommende Steinmetzenwort »auszug« oder »aufzug« gebräuchlich, dessen Ursprungsbedeutung, wie u. a. aus M. Roritzers »puechlin der fialn gerechtikait« (1486) ersichtlich, einfach Aufriß ist.

War das Sprengwerk versetzt, so ging man daran, die einzelnen Statuen, Gruppen und Reliefs in den Tabernakeln und Feldern (»vel-dungen«) anzubringen und mit Nägeln zu befestigen. Sowohl der Materialersparnis halber wie wegen der Sicherheit gegen das Reißen und Schwinden des Holzes wurden die Rundfiguren, die »gehauten«, »ussgeschnittenen« oder »frye pilder«, auf den Rückseiten ausgehöhlt und selten aus einem Blocke, sondern gleich den »flach geschnittenen pildern« (Reliefs), in der Regel aus mehreren besonders gearbeiteten und ineinander verzapften (nicht geleimten) Stücken gefertigt. Gut getrocknetes, »wolbereites« Holz war den Meistern vorgeschrieben und wo sie selbst dafür zu sorgen hatten, mit Vorliebe alten Balken entnommen. Häufig kam aber, wie für den übrigen Rohstoff, »den zeug« des Altares, auch für das Holz der Besteller in eigener Regie auf. So bemüht sich der Salzburger Stadtrat 1486 die für den Pacher-Altar der Pfarrkirche notwendige Menge Lindenholz aus einem Berchtesgadener Stiftsorte herbeizuschaffen. Mit den »laden«, die der Meister in unserem Verding für den Zeitpunkt der Aufrichtung des St. Wolfgang Altars zugesichert erhält, kann hingegen nur Rüstholz gemeint sein, denn die Skulpturen wurden, wie der Zusammenhang ergibt, von ihm schon fertig mitgebracht. Für die Statuen des Schreines und Aufsatzes hatte er auch hier das weiche, bildsame Lindenholz verwendet, nur die Figuren der Predella sind von Zirbelholz. Der Schrein selbst und die Flügeltafeln bestehen aus Fichtenbrettern. Nun kommt die Linde in Pachers Heimat selten vor, das eigentliche Schnitzholz Südtirols war ehemals noch ausschließlicher als heute die Zirbel oder Arve (*pinus cembra*), die »Zeder der Alpen«. Leichter im Gewicht als die Laubhölzer, ist sie auch leichter zu bearbeiten und

infolge ihres stärkeren Harzgehaltes widerstandsfähiger gegen den Holzwurm. Dieser hat am St. Wolfgang Altare, nachdem er sich in den glatten Architekturteilen eingenistet, tatsächlich gerade mehrere Lindenholzfiguren, namentlich die Engel im Schreine, die Georgs- und Floriansstatue und das Kruzifix des Aufsatzes, angegriffen, so daß wiederholt, zuletzt im Jahre 1906, seiner zerstörenden Tätigkeit Einhalt geboten werden mußte. Ein technischer Grund ist also nicht abzusehen, warum das spezifisch tirolische Material nur für das Bildwerk der Predella gewählt wurde. Aber in dem Jahrzehnt, das zwischen dem Auftrag zu dem Werke und seiner Vollendung lag, mag der Meister mehr als einmal in Mondsee eingekehrt sein und vielleicht auf Wunsch Abt Benedikts bei den Hauptstatuen sich für die edlere, obschon weniger dauerkräftige Holzgattung entschieden haben — namentlich, falls ihm, über das Geding hinaus, der Bedarf aus einer Mondseer Waldung verabfolgt wurde.

Unser Vertrag überspringt die Holzfrage möglicherweise auch darum, weil die Textur der Oberfläche ohnehin unter der Fassung verschwand. Um so nachdrücklicher fordert er die Verkleidung durch Gold und Farben für die einzelnen Stücke in den mehrfach wiederkehrenden Anweisungen: »alles vergolt«, »gancz vergolt und versilbert nach nottürft«, »geväst mit vergolter illuminierung«. Diese Illuminierung oder Staffierung mit ihren verschiedenen weitläufigen Manipulationen war eben ein Geschäft längerer Hand und stellte sich sowohl deshalb wie der kostspieligen Zutaten wegen in der Regel wesentlich teurer als die Bildhauerarbeit. Auf das Vergoldergold des 1458 vollendeten Altarwerkes Multschers in Sterzing z. B. entfiel mehr als die Hälfte der Löhnung des Meisters. Eine »roche geschnittene taffel von holtwerck«, die U. Fugger 1485 dem Bildschnitzer Michael Erhart von Ulm für St. Ulrich von Augsburg aufträgt, übernimmt dieser um 40—60 Gulden, während dem Maler Gumpolt Giltlinger im Jahre 1490 für das Fassen 150—200 Gulden Lohn zugesagt werden. Man verstand vor allem das Blattgold noch nicht so dünn wie heute zu schlagen und auch das vielverwendete Ultramarin, das aus gepulvertem Lasurstein erzeugte »gute« oder »schöne« Blau, das über Venedig aus dem Orient bezogen wurde, stand hoch im Preise. Es war kein Zufall, daß Zünfte und Besteller mit besonderer Strenge über der Qualität der Faß- und Malfarben, des Goldes und des Silbers wachten. Die ausgehende Gotik hat vielmehr mit Absicht die Farbenwirkung des Kircheninnern in den Altären wie in einem Brennpunkte gesammelt — erst der idealisierende Renaissancegeist brachte den Rückschlag zum



farblosen Steinstil. Daher kommt es, daß nur eine verhältnismäßig kleine Gruppe meist niederdeutscher Altäre auf den polychromen Schmuck von Haus aus verzichtet hat. Die feinere Durchbildung der Form und der warme Naturton des gebeizten Eichenholzes, »der Bronze unter den Hölzern«, mußten dann für die Farblosigkeit der »rauh« Bilder Ersatz leisten. Wo die Bemalung sonst, namentlich in Oberdeutschland, unterblieb, geschah es aus Sparsamkeit oder weil man mit Rücksicht auf die augenblicklich vorhandenen Mittel sie auf einen späteren Zeitpunkt vertagt hatte. Wie sehr das katholische Volk im deutschen Süden und Osten noch heute an der Buntfarbigkeit in der religiösen Plastik hängt, beweist der Ausdruck »blinde Heilige«, mit dem man in Altbayern unbemalte Statuen bezeichnet.

Diese Verzierung hatte aber noch einen anderen und tieferen künstlerischen Grund, auf den in der Folge oft genug zurückzukommen sein wird: die verklärende Macht der Farbe ist es, die den Ausgleich zwischen Bildwerk und Malerei bewirkt und den Altar erst zu einem malerisch-plastischen Ganzen zusammenfaßt. Nicht wenige Verträge sind daher ausschließlich der Instruktion zur Staffierung schon vorhandener Schnitzaltäre, manchmal nach einem speziell namhaft gemachten Vorbilde, gewidmet, wobei nur nebenher der Flügeltafeln gedacht wird, die in der Regel dem Faßmaler, zuweilen aber auch einer besonderen Kraft verdingt werden. Während das figürliche Schnitzwerk schon vergoldet und bemalt an seine Stelle gesetzt wurde, konnte die Scheinarchitektur erst, nachdem sie aneinander gepaßt war, also nach Vollendung des Aufbaues, polychromiert werden. Beim Einhängen der Flügeltüren (»blätter«, »fittiche«) ging die Schmiedearbeit an Bändern, Angeln, Schössern meist wieder auf Rechnung des Bestellers. Das »flachwerk« ihrer Gemälde mußte aber, ehe man sie firnissen konnte, nochmals übergangen und zusammengestimmt werden mit den geschnitzten »pildern«. War der Altar schließlich und endlich »an die stat gemacht«, »angeschlagen« und »ausgewischt«, so stach sein frischer Gold- und Farbenglanz vielleicht allzu grell von der architektonischen Umgebung ab. Man pflegte daher zu guter Letzt den Chor oder die Altarnische neu auszutünchen und eventuell noch durch andere Adaptierungen für einen passenden Hintergrund zu sorgen.

Diese langwierige Prozedur erheischte natürlich die Anwesenheit des ortsfremden Meisters, der darum für seine Person, zuweilen auch für seine »mithelfer«, sich freien Unterhalt und Herberge (»niederlegung«) auszu-

bedingen pflegte. »Wann der maister das werch aufseczt und vergult« — lesen wir im Grieser Vertrage — »sullen jm die von Gries die speiss tuen als ainem solhen man zugehort.« Auch während seines Aufenthaltes in St. Wolfgang hatte Pacher kontraktlich Anspruch auf eine »pfründe«, d. i. Tisch und Getränk. Wogegen er in Salzburg, als er zur Beendigung des Hochaltares der Pfarrkirche 1495 dorthin übersiedelt, soviel bekannt, keinen Zehrungsbeitrag empfängt, aber auf Kosten der Bürgerschaft Quartier nimmt. Daß die Tafel von St. Wolfgang unter seiner persönlichen Aufsicht zusammengesetzt wurde, bestätigen obendrein die eingehenden Vertragsbestimmungen über ihren Transport und ihre »ausantwortung«.

Der in seine Bestandteile zerlegte Altar sollte von Bruneck auf der Achse über den Brenner nach der alten Salzstadt Hall gebracht werden. Als Ausgangspunkt der Innschiffahrt und Sitz des landesfürstlichen Münz-amtes war Hall neben Bozen der wichtigste Handelsplatz Tirols im 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Mit dem Süden des Landes stand es auch in künstlerischen Beziehungen, wie die zwei dortigen Meistern, dem Maler Hans Masolt und seinem Eidam, im Jahre 1421 zuge dachte Bestellung des Hochaltares der Bozener Pfarrkirche, desselben, den dann Hans von Judenburg ausgeführt hat, bewies. Die vielbesuchten Haller Märkte dienten vornehmlich dem oberdeutschen Verkehre. So wurde z. B. dem Passauer Meister W. Huber in dem (neulich von R. Riggens-bach aufgefundenen) Geding über den Feldkircher Altar die Auszahlung seiner ersten Lohnrate auf dem Martinimarkte 1516 zu Hall versprochen. Als Niederlagsstätte unseres Altares bezeichnet der Vertrag Oberhall, d. i. den Stadtteil auf der Anhöhe, so genannt zum Unterschiede von der Tiefstadt an der Innlande. Bis zu dieser Zwischenstation erfolgte die Spedition auf Rechnung und Gefahr des Meisters. Die Weiterverfrachtung innabwärts fiel dem Stifte Mondsee zur Last, doch unter Mitverantwortung Pachers, der das Floß in Person (»mit seinen Leib«) zu geleiten hatte. Der mittelalterliche Güterverkehr bevorzugte eben, wo irgend möglich, die ungefährlicheren und wohlfeileren Wasserstraßen. An Schwaz, dem damals noch bayerischen Kufstein, an Rosenheim, Wasserburg und dem erzstiftisch salzburgischen Landstädtchen Mühldorf vorbei ging die Fahrt bis Braunau, öfters aufgehalten durch die Brückenmauten, weshalb Pacher nachmals, bei Bestellung des Salzburger Altares, sich von vornherein um »steuer- und wacht(zoll)freie« Einfuhr des Werkes bewirbt. In Braunau, dem Hauptstapelorte des oberbayerischen Inntales, sollten Klosterleute die kostbare Ladung in Wagen abholen, um sie auf der alten Römer-



straße durch das Mattigtal über Straßwalchen, Oberhofen, Irrsdorf, Mondsee nach dem Abersee zu verführen. Auch dieser Landtransport geschah, obwohl auf Kosten des Konvents, unter Haftung des Meisters, der das Werk in gesundem Zustande abzuliefern hatte: »was aber auf dem weg zebrochen wurd, sol er widerumb gancz machen«.

Die »pessierung« und »wideruffrichtung« solcher kleinerer oder größerer »gebreste«, namentlich der Fassung, ging üblicherweise Hand in Hand mit der Montierung des Altares. War dieser aber für eine noch unausgebaute Kirche bestellt worden, so ergab sich zuweilen in letzter Stunde eine schlimme Verlegenheit: Höhe oder Tiefe des Raumes, der den Schrein aufnehmen sollte, stimmte nicht mit den Maßen der Visierung. Ein derartiger, in seinen Dimensionen zu groß geratener Schnitzaltar, der einer niedrigeren Kirche erst angepaßt werden mußte, ein Werk Meister Ivo Strigels aus Memmingen von 1517, ist aus St. Maria Calanca in Graubünden in das Historische Museum nach Basel gelangt. Ein Spruchband auf der Rückwand des Schreines meldet den Mißgriff: »hys edibus sacris aptatur« (Anzeiger f. schweizer. Altertumskunde, 1889, S. 202). Es scheint, daß Meister Michel dieselbe unliebsame Überraschung in St. Wolfgang beschieden war. Bereits im Texte der Jobst-Leimerschen »Sammlung mittelalterlicher Kunstwerke aus Österreich« (Wien 1861, 2. Aufl. 1889) ist die zutreffende Beobachtung ausgesprochen, daß es für die Höhenentwicklung des Altaraufsatzes an Raum fehle. In der Tat berühren schon seine beiden Nebentürme das Gewölbe der Chorhaube, so daß der Hauptturm, der jetzt wenig über ihnen abschneidet, um etwa einen halben Meter gekürzt werden mußte, wobei er sogar seine oberste Schlußblume einbüßte. Auch unabhängig vom Datum der Bestellung wäre man daher genötigt, den Beginn der Arbeit am St. Wolfgang Schreine in die Zeit vor Eindeckung des Chores (1477) und in die Brunecker Werkstatt des Meisters zu versetzen. Denn dieser hätte den Irrtum rechtzeitig entdeckt und leicht berichtigt, während, wie später bei der Salzburger Tafel, größere Partien erst am Bestimmungsorte ausgeführt wurden. Der Künstler ist jedoch ein Jahr vor Vollendung des Altares in seiner Vaterstadt nachweisbar, und zwar in einer Funktion, die nicht auf einen flüchtigen Besuch schließen läßt. Am »montag nach vnser Frawenteg schidung« (dem »Scheidungstage« = Mariä Himmelfahrt) 1480, d. i. am 21. August, wohnt nach einem Eintrage im Kirchenpflębuche neben anderen Ratsfreunden auch »Michel maler« der Rechnungsablegung Jakob Sölls über den »nutzen« des Spitals und der Frauenkirche in Bruneck bei.

Natürlich geht der Vertrag mit seinen Spezialbestimmungen von der Voraussetzung einer einmaligen Zustellung der gesamten Tafel aus, nicht etwa von der einer besonderen Lieferung des 1479 vollendeten Mittelschranks.

Mit gebührender Gründlichkeit sind darin die Höhe des Lohnes und die Zahlungsbedingungen behandelt. Der rechtliche Sinn beider Parteien, die Vorsicht des Prälaten, der als gewiegter Geschäftsmann in Geldsachen keinen Spaß verstand, und das Selbstgefühl des soliden Handwerksmeisters, der sich und seinen Wert zu schätzen wußte, kommen in dieser Übereinkunft zu klarem Ausdruck. »Auf zweliffhundert ungrisch gulden oder ducaten oder dafür münss, wie dan der gulden gilt«, lautet die Abmachung. Nach Empfang eines Handgeldes, einer »arr« von fünfzig Dukaten, durfte der Meister nach Bedarf weitere Teilbeträge, in Abschlag seiner Rechnung, gegen Quittung einfordern. Der Abt verlangt jedoch nach dem Herkommen eine schriftliche Garantie (»versorgnüss«) guter Bürgen, ohne daß diese »tröster«, wie sie zuweilen heißen, namhaft gemacht werden, während Pacher im Grieser Verträge einen Siegelzeugen in der Person des damaligen Bürgermeisters von Bozen stellt. Wird ihm nach Ablieferung der Tafel der Rest des stipulierten Preises nicht voll ausbezahlt, so hat er seinerseits Anspruch auf eine schriftliche Sicherstellung seines Guthabens.

Der Betrag von 1200 ungarischen Gulden sollte, wie der Pakt mit einer gewissen epischen Breite wiederholt, nicht wesentlich überschritten werden. Geriete das Werk aber minder vollkommen, besitze es einen höheren oder niedrigeren Wert und komme es zu keinem gütlichen Einvernehmen, so verpflichten sich beide Teile, dem Schiedsspruche sachverständiger Schätzmeister sich zu unterwerfen. In den niederländischen Städten wurde eine solche Taxierung der Schnitzaltäre häufig mit der amtlichen »Beschau« der »Ältermeister« verbunden, die wie die Wardeine die Goldschmiedewaren, auch die Schreine durch den eingebrannten oder eingeschlagenen städtischen Stempel approbierten. Die oberdeutschen Altarverträge pflegen dagegen nur zur Beilegung von Uneinigkeiten ein privates Schiedsrichterkollegium in Aussicht zu nehmen. So ordnet der Grieser Vertrag im Streitfalle eine Begutachtung des Altares durch von »jettwedem tail« gewählte »zwen pidermann« an, die einen Fünften als Obmann zu nominieren hätten, und tatsächlich wurde dem Meister, nach Ausweis seiner letzten Quittung vom Jahre 1488, eine namhafte Draufgabe zuerkannt. Nicht immer aber fiel die Entscheidung Werkleuten zu,



»die sich auf solh arbeit versten«, mitunter wird sie auch Laien von Rang und Stellung übertragen. Den Ausgleich zwischen Pachters Erben und der Bürgerschaft bei der Abrechnung über den Salzburger Altar hat kein Geringerer als der Landesherr, der kunstfreundliche Erzbischof Leonhard von Keutschach, vermittelt.

»Irrungen« oder »späne« mochten besonders leicht über den zahlreichen Nebenauslagen einer Altararbeit entstehen. Erstreckte sich diese über einen längeren Zeitraum, so konnte die Preisabrede, die eigentlich nur ein Voranschlag war, dem Tafelmeister Gewinn oder Verlust bringen. Die Forderungen ein und desselben Künstlers variieren darum auch bei Altären annähernd gleichen Umfanges zuweilen beträchtlich, je nachdem die schreinerhandwerklichen Bestandteile, die Materialauslagen u. s. w. im Geding inbegriffen waren oder nicht. Eine Untersuchung über die Altarpreise der Spätgotik wäre Gegenstand einer ebenso lohnenden als schwierigen volkswirtschaftlichen Studie. Im allgemeinen waren die Beträge enorm, verglichen mit den Kosten von Steinbildwerken, ja selbst kleineren Dekorationsbauten. Bei dem schwankenden Kurswert des Geldes, der von Landschaft zu Landschaft und von Jahrzehnt zu Jahrzehnt wechselte, würde sich ein halbwegs sicherer Maßstab erst aus einer Preisstatistik derselben Gegend und Zeit ergeben. Gewiß war es kein Zufall, daß die Lohnsumme für den St. Wolfgang Altar in der einzigen vergleichsweise festen Währung, die es damals in Deutschland gab, in ungarischen Goldgulden, vereinbart wurde.

Nahm der rheinische Gulden in seinem Metallwert fortwährend ab, so behielt der ungarische andauernd sein hohes Feingewicht. Weil er im Verkehr für eine venezianische Zechine oder einen Dukaten, dem er nachgeprägt worden war, genommen wurde, spricht unsere Urkunde von »ungarisch gulden« oder »ducaten«, während sonst die Redewendungen »unger« und »ducatengulden« schlechtweg vorkommen. Ohne großen Fehler kann man den Wert dieses Goldstückes dem in Österreich noch heute als Handelsmünze geschlagenen Dukaten gleichsetzen: 11'34 K oder 9'64 M. Für den St. Wolfgang Altar waren also 13.608 K oder M. 11.566'80 ausgeworfen, — eine Summe, deren gegenwärtige, um ein Vielfaches höhere Kaufkraft der Berechnung sich leider entzieht. Ob dem Meister nachträglich eine Zulage bewilligt wurde und welcher Betrag nach Abzug der Spesen ihm als reines Honorar, als Macherlohn verblieb, läßt sich natürlich gleichfalls nicht feststellen. Immerhin ist es auffallend, daß der Grieser Altar, trotz seiner wesentlich geringeren Ausdehnung,

nur um etwas mehr als ein Drittel billiger zu stehen kam. Sein Preis war auf 350 Mark Perner (700 rhein. Gulden) akkordiert worden. Von diesen, nach dem Muster der Denare des Bischofs von Verona (Bern) in Meran gemünzten Silberpfennigen hatten zehn Pfund oder eine Mark um 1470, nach einer Mitteilung Prof. A. v. Luschins, den Wert von rund 17 K. Pachters Löhnung hätte also 5950 K ausgemacht. Sie stieg aber auf 950 rheinische Gulden = 8075 K (M. 6863:75), wie wir aus der schon oben nach G. Dahlke (Repertorium f. Kunstwiss. VIII, 299) zitierten letzten Quittung des Meisters vom Jahre 1488 erfahren. Mußte er auf den ausstehenden Rest auch dreizehn Jahre nach Vollendung des Werkes (1475) warten, so empfing er doch 2125 K über den Pakt hinaus, und zwar nicht in Landes-, sondern in Reichsgeld. Gleichfalls in Reichswährung wurde 1502 mit Pachters Erben das Abkommen über den Salzburger Altar getroffen. Seine Gesamtkosten waren allmählich auf 3300 rheinische Gulden oder 28.050 K (M. 23.842:50) angewachsen, also auf das Doppelte des St. Wolfgang's Gedinges und auf eine der gewaltigsten Summen überhaupt, die ein spätgotischer Altar, nicht nur in Oberdeutschland, verschlungen hat. Eine einzige Marienstatue ist heute von ihm übrig geblieben. Die Pracht seiner Ausstattung, die den Ausnahmepreis erklärt, bezeugt aber noch eine originelle Nachricht aus dem Jahre 1709: als man damals den Schrein demolierte, brachte das abgelöste Gold und Silber der Fassung in der Schmelze 512 Gulden.

In der Abrede über die Salzburger Tafel dürfte der in Kunst und Ruf schon hochgestiegene, mit Aufträgen überhäufte Tiroler natürlich andere Ansprüche gestellt haben als mancher weniger angesehene Meister, etwa R. Frueauf in Passau, an den der Stadtrat sich in der Sache zuerst gewendet hatte. Andererseits flossen die Liebesgaben der Pfarrkinder für den Altar so spärlich, daß das in der langsamsten Weise fortschreitende Werk gewiß nicht überzahlt worden ist. Zu den unsicheren und schwankenden Einkünften der Kirchenkassen, die überall die Künstlerhonorare drückten, kam die straffe Zunftorganisation, die den kommerziellen Betrieb regelte und, wie sie den Verdienst der Zunftgenossen möglichst auszugleichen suchte, auch den Marktwert, die Preisbildung durch Mindesttarife und einheitliche Lohnsätze beeinflußt haben wird.

Die strenge Kontrolle des mittelalterlichen Gewerks verfolgte bekanntlich zunächst den Zweck, dem Verkehre zwischen Produzenten und Kunden Treu und Glauben zu erhalten. Die freie Bewegung des einzelnen hat sie gewiß gefesselt, eine selbständige Auffassung, eigene An-



triebe und Einfälle zurückgedrängt. Aber mit der technischen Gediegenheit hat sie zugleich den Respekt vor der Sache, mit dem Gefühl der Verantwortung die Energie des Stilwillens gefördert. Durch Normen und Bräuche, durch patriarchalische Überlieferungen hatte, wie unser Vertrag zeigt, auch der St. Wolfganger Altarmeister sich zum Wesentlichen seiner Aufgabe hindurchzuschlagen und gehorsam den alten Satzungen, die ihm seine Ruhe mit der Welt verbürgten, hat er geschaffen. Diesen Männern des alten Handwerks war das weichliche, kampflose Sichaussprechen fremd, in dem eine schwache Generation die einzige Möglichkeit einer freien Entfaltung sieht, und ihr Gemeingefühl mit der Kultur der Zeit machte sich noch nicht Luft im Streben nach einer voraussetzungslosen Originalität. Ihre Persönlichkeit war vielmehr Macht der Selbstbehauptung innerhalb einer Umwelt, deren ganzer Menschenschlag, typisch gebunden, individuell noch wenig differenziert war. Aus einer derart beschränkten Existenz heraus es zu einer runden, vollen Erscheinung mit bestimmtem Charakter und

sprechender Physiognomie zu bringen, verlangte eine weit stärkere Natur als die hemmungslose Entwicklung unter ungünstigeren Bedingungen späterer Epochen. Zu genial-subjektiven Kundgebungen hatten indes auch die ganz Großen der Gotik weder Zeit noch Lust. Wie



Abb. 10. Engelskopf vom Schrein des Hochaltars.  
Nach Abguß.

sie im Leben aus ihrem Standeskreis nicht hinausgetreten sind, so steckt auch ihre künstlerische Eigenart latent in ihrem Werk hineingebildet in hergebrachte Vorstellungen und zumeist hergebrachte Formen, aber als ihre beste Kraft, als feinsten Stimmungswert, als die Poesie ihrer Arbeit.

#### IV.

### DAS PROGRAMM DES ALTARES.

Die Prospektwirkung des mächtigen Werkes in den Chor und das Langhaus ist von ruhig festlicher Pracht (Taf. II). Der kühnen Höhensteigerung des vielgiebligen Aufsatzes hält der massige Unterbau des Schrankes das Gleichgewicht, der mit seinem milden Goldschimmer, vertraulich einladend, durch die weite Kirchenhalle leuchtet. Die Höhe der Tafel beträgt 11·10 m, die Breite bei geöffneten Flügeln 6·50 m. Trotz dieser imposanten Maße ist unter den Altarriesen der deutschen Spätgotik der St. Wolfgang keiner von den größten. Die Schreine von Schleswig, Blaubeuren, Heilbronn, Breisach, ja selbst andere österreichische Altäre, wie die in Kefermarkt, Heiligenblut und Niederlana, übertreffen ihn an Ausdehnung, freilich, ohne den Wohlklang seiner Verhältnisse von ferne zu erreichen.

Über der kräftigen, 1·26 m hohen Mensa erhebt sich, durch ein breites Rahmenprofil getrennt, die nach ihrer ursprünglichen Bestimmung als Reliquienbehälter noch in spätgotischer Zeit gewöhnlich Sarg genannte Altarstaffel, die Predella (hoch 1·18, breit 2·31 m). Ihre geschweiften Seitenwangen sind mit einer Blendarkatur verkleidet. Auf der Predella, wenig über sie ausladend und in den Chormauern mit Eisenstangen verankert, ruht der Körper des Altares, der 3·90 m hohe, 3·16 m breite Hauptschrein. Er wird durch zwei Pfeiler, wie durch trennende Cäsuren, in drei Abteilungen zerlegt, eine breite Mittel- und zwei schmälere Seitennischen. Über diese Nischen spannen sich vier Baldachine, die sich nach vorne in einen wahren Urwald von Wimpergen auflösen. Der Dreiteilung des Kastens entspricht die Gestaltung seiner Rückwand. Zwischen zwei schmälere Ecken springt erkerartig ein breites Mittelrisalit vor, das auf einer, aus der Rückseite der Predella heraustretenden Konsole aufsitzt. Stehen hierdurch Predella und Schrein in engem Zusammenhang, so geht dieser nicht weniger organisch in den Aufsatz des Altares über. Aus den Verdachungen der Baldachine entwickelt sich nämlich ein



soffittenartiges Hängewerk von Pfeilern und Stäben, die seine Deckplatte durchwachsen, um über dem Kranzgesimse, hinter einer 1860 völlig erneuten Maßwerk Galerie, sich unmittelbar in den Pfeilern und Figurenpostamenten des Oberbaues fortzusetzen. Dieser stellt sich dar als ein Gebilde von fünf pyramidal ansteigenden, zweigeschossigen Türmen, deren drei mittlere — der höchste mißt 4,75 m — sich zu einer festverbundenen Gruppe zusammenschließen, an die die niedrigeren Begleittürme mittels ästiger Strebebögen angelehnt sind. Die Zwischenräume werden von zwei kleineren Pyramiden ausgefüllt. Tiefer unten, an den Ecken des Schreines, schwingt sich, den ganzen Bau flankierend, noch ein weiteres Trabantenpaar von Türmen bis zur Höhe des ersten Stockwerkes des Aufsatzes empor.

In dieser siebenfach aufgegipfelten Turmdekoration mit ihrem bewegten Linienreiz stuft sich nicht nur die Silhouette des Altares gefällig ab. Seine Masse selbst verjüngt und erleichtert sich, gemäß dem aufgehenden System der Gotik, in dem Gerippe von Pfeilern und Bögen, in dem lichten, durchsichtigen Nischenwerk der Tabernakel, um in den astförmigen Fialen der obersten Spitztürme mit ihren Krabben und Kreuzblumen rein vegetabilisch auszublühen. Während an anderen gotischen Altären der getürmte Oberteil selbständig auftritt, als isoliertes Glanzstück, nicht als Bekrönung des Schrankes erscheint, haben wir in St. Wolfgang eine architektonische Schöpfung aus einem Guß vor uns (worin es z. B. die Wiederholung bloß seines Aufsatzes am neuen Hochaltar der Pfarrkirche zu Straubing in Niederbayern versehen hat). Mit elastischer Kraft, gleichsam geflügelt, drängt der Mittelbau zur Decke empor. Die doppelten Seitenflügel gestatteten, je nach der verschiedenen Bedeutung der Kirchenzeiten, einen Wechsel, eine Verwandlung seiner Bilder: der Altar ist ein »Wandelaltar«. Auf je vier, beiderseits bemalten Türen von 3,86 m Höhe und 1,58 m Breite enthalten sie zusammen sechzehn Gemälde. Hierzu kommen die kleineren Flügeltüren der Predella mit je zwei Bildern (hoch 85, breit 37,5 cm). An Werktagen, im Advent, während der Fasten und der übrigen Buß- und Trauerzeiten war der Altar völlig geschlossen (Taf. III). Außer der Bekrönung und den Statuen in den Seitentürmen des Schreines waren nur die Rückmalereien des zweiten Flügelpaares und der Predellaklappen sichtbar. An gewöhnlichen Sonntagen wie an niederen Festen, den »festa simplicia« — die im Volksmunde die schlichten (»schlechten«) hießen — wurden die äußeren Türen zurückgeschlagen, so daß ihre Innenseiten mit den Außenseiten des ersten Flügelpaares zu

einer Bilderwand von acht Feldern sich vereinten, während die Predella nach wie vor geschlossen blieb (Taf. IV). Seine dritte und letzte Ansicht bot der Altar sonst nur an den im Mittelalter freilich weit zahlreicheren gebotenen Festtagen, den »festa principalia«, und während deren Oktaven, in der Weihnachts- und Osterzeit bis Pfingsten, am Mariä Himmelfahrts- und Patrociniumsfeste u.s.w. (Taf. II). Dann prangte er, nachdem auch die zweiten Flügel des großen Schreines sich geöffnet hatten, im vollen Glanze seines figürlichen Schmuckes und enthüllte im Rahmen der Seitentafeln sein innerstes Heiligtum, das polychrome Schnitzwerk der Mitte.

Der Altar blättert sich also auf wie ein Buch und als die geistliche Lektüre des gemeinen Mannes, der Laienwelt ist er auch gedacht. Alle kirchliche Kunst ist ja nur Mittel zum Zweck, hat nicht ästhetisch, sondern katechetisch, belehrend, erbauend zu wirken. Bilder seien die Bücher der Ungelehrten, predigte schon Hieronymus. Und die Malerei sei die Schrift der Armen im Geiste, »gentibus pro lectione pictura est«, schrieb Gregor d. Gr. im Oktober 600 dem bilderfeindlichen Bischof Serenus von Marseille (Epistolarum lib. XI, 10) — eine Ansicht, die in der religiösen Literatur des Mittelalters bis auf Savonarola und Geiler von Kaisersberg herab, also noch in einer Zeit wiederkehrt, der Lesen und Schreiben nicht mehr ausschließlich als »pfäffische Künste« galten. In den altchristlichen und romanischen Kirchen waren Wände und Decken mit umfangreichen Bilderzyklen bemalt, die wie eine Chronik die biblischen Geschichten in breiten, zeilenartigen Streifen erzählten. Als mit der Ausbildung des gotischen Stützenbaues die großen Flächen mehr und mehr schwanden, fiel die Aufgabe den gemeißelten und gemalten »Armenbibeln« zu, der monumentalen Portalskulptur, den farbigen Fenstern und den Flügelaltären. Der sinnreiche Mechanismus dieser hatte aber nicht nur die wechselnden Stimmungen des Kirchenjahres zum Ausdruck zu bringen. Es lag nahe, ihn zur fortlaufenden Darstellung der vornehmsten Heilswahrheiten zu benützen und dadurch die Altaridee, die Opferfeier und das in ihr symbolisierte Erlösungswerk, zu illustrieren. Das Altarbild sollte den Altardienst widerspiegeln und erklären. Der Bilderschatz der Flügelschreine schöpft demnach zahlreiche Anregungen aus dem Meßkanon, dessen Text seit dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts auch in deutschen Lektionarien, Postillen und Gebetbüchern verbreitet war. Neben der Liturgie gewinnen aber im späteren Mittelalter die Apokryphen und Legenden, die Predigtliteratur und die geistliche Poesie, vorab das Schauspiel Einfluß auf die Altarkunst. Eine volkstümlichere,



weltlichere, persönlichere Auffassungsweise bemächtigt sich der biblischen Stoffe und lockert das Verhältnis der kirchlichen Denkmäler zum Gottesdienst und seinen Gebräuchen.

So knüpft auch die Gesamtkomposition des Wolfganger Altares nur in freier Weise an die Meßliturgie an. Immerhin bildet sie ein symbolisches Ganzes, ein einheitlicher Plan liegt ihr zugrunde, auf den schon Schnaase, Beissel (in Bd. II der Münzenbergerschen Publikation) und J. Graus (im »Kirchenschmuck« 1906) aufmerksam gemacht haben. Mit der geistigen geht aber eine künstlerische Ökonomie Hand in Hand, welche die Darstellungen nicht wie an vielen anderen gotischen Altären wahllos häufte, sondern bei aller Mannigfaltigkeit einen raschen Überblick über den Zusammenhang ermöglicht. Die architektonische Gliederung des Altares ist seinem Inhalt angepaßt, Parallelräume sind mit Parallelgestalten ausgefüllt, die Seitenbilder decken sich vielfach als Gegenstücke. Ebenso steigert sich der koloristische Eindruck in allmählicher Entfaltung von dem schlichten Aussehen des ganz geschlossenen Schreines bis zu der starken Wirkung der Hauptfront bei offenen Innenflügeln. Der Verfasser dieses konsequent durchdachten Programmes war wohl niemand anderer als der Stifter des Altares, Abt Benedikt, der sich darüber allenfalls mit dem schriftgewandten Erhard Cholb beraten haben mag, wenn dieser 1471 bereits Pfarrer von St. Wolfgang war. In den Altarverträgen ist, wie schon bemerkt, gerade von den Darstellungen selten eingehend die Rede. Bald beruft man sich für ihre Themen einfach auf das mündliche Abkommen, bald heißt es, man würde sie dem Meister in der Folge »bescheiden und benennen«. Gelegentlich wurden die »bilder und vyguren« in einem besonderen »brief« oder »dingzettel« »ausbezeichnet und fürgeben«. Im Jahre 1537 werden, laut der Ausgabebücher des Benediktinerinnenstiftes Nonnberg in Salzburg, der Stiftsprediger und Lesemeister mit einem Gulden dafür entlohnt, »daß sie die bibelwunder der tafel gesucht«. Und noch 1580 trägt ein Abt des Klosters Muri in der Schweiz die Bildertitel eigenhändig in die Visierung eines von ihm bestellten Altares ein.

Von dem Ideenkreise unseres Altares läßt sich nun nicht sagen, daß er den Theologen sonderlich verriete. Bis auf untergeordnete Einzelheiten entspricht er vielmehr durchaus dem damaligen Bildungsgrade der breiten Massen. Als echtes Volksdenkmal predigt das Werk die wichtigsten Glaubensgeheimnisse in der gemeinverständlichen Sprache einer historischen Szenenfolge aus den Evangelien und der Heiligenlegende. Und im

Mittelpunkte seiner »demonstratio evangelica« steht die strahlende Gestalt, die in der religiösen Phantasie des ausgehenden Mittelalters selbst das Bild des Heilandes in den Hintergrund gedrängt hat: die Gottesmutter. Der Altar ist ein Marienaltar. Bei voller Öffnung erzählt seine Schauseite die Hauptbegebenheiten aus dem Leben der Jungfrau. Die mittlere Ansicht, nach der ersten Schließung des Schreines, führt Ereignisse aus dem Erdenwallen ihres Sohnes vor. In seinem dritten Zustande, nach Verschuß der Außenflügel, schildert er als Musterbeispiel christlichen Lebens die Legende des Kirchenstifters, dem in den übrigen Abteilungen die Einzelgestalten anderer heiliger Männer und Frauen zur Seite treten.

\* \* \*

Den Bilderzyklus eröffnet, wie die Antiphon das Offizium, das Schnitzwerk der Predella. Es stellt die Anbetung der drei Könige dar, eine Szene, die häufig unter den Außenskulpturen von Kirchen, an Fassaden, Portalen, Vorhallen begegnet, weil sie, obschon der christlichen Zeit, der Zeit »sub gratia« angehörig, die erste Offenbarung des Gottessohnes an die Vertreter der Heidenwelt bedeutet. Als die Patrone der Pilger fehlen die drei Weisen aus dem Morgenlande vollends selten auf den Hochaltären von Wallfahrtskirchen. Die Innenbilder der Predellaflügel bringen zwei andere Weihnachtsbegebenheiten: die Heimsuchung, wie die Epiphaniae, eine der »sieben Freuden« und die Flucht nach Ägypten, eine der »sieben Schmerzen« Mariä. Das Marienleben setzt sich fort auf dem ersten Flügelpaar des Schreines, dessen Vorderbilder, die Hauptbilder des ganzen Altares, die Geburt, Beschneidung, Darbringung Christi und den Tod der Jungfrau darstellen. Der »Tod Mariä« ist aber nichts anderes als ihre Aufnahme in den Himmel, wo der Herr seine erwählte Mutter zur Himmelskönigin krönt. Diese Verklärung der Jungfrau, gleichbedeutend mit dem Triumphe der in ihr symbolisierten Kirche, bildet den Gegenstand der Mittelgruppe im Schreine. Maria kniet — im Beisein St. Wolfgangs und des Mondseer Klosterheiligen Benedikt — vor Christus, um nach der Krönung seinen Segen zu empfangen und seine Gnade für die schuldige und leidende Menschheit zu erflehen. Maria, die Hilfe der Christen, die Zuflucht der Sünder, die Allerbarmerin, als Fürbitterin der Erdenkinder vor dem Weltrichter, ihrem Sohn, das ist das Thema unseres Altares und der Refrain so vieler liturgischer Gesänge und Gebete, das »ora pro nobis peccatoribus« sein Leitmotiv.



Zum Erweise der göttlichen Natur des Heilandes, kraft welcher er die Krönung vollzogen, dienen die Momente aus seiner Lehr- und Wunderwirksamkeit, die in den acht Mittelbildern, auf den Rückseiten des ersten und den Vorderseiten des zweiten Flügelpaares, behandelt sind. Sie reichen von seinem Eintritt ins öffentliche Leben, von der Taufe im Jordan, bis zum Steinigungsversuch im Tempel, also bis zum Beginn der Passion. Für die Auswahl der Szenen ist die liturgische Veranlassung einmal unmittelbar erkennbar. Sie schließen sich nämlich, wenn auch in ihrer Abfolge nicht genau, an eine Reihe von Wochenabschnitten aus den Evangelien (Perikopen) an, die in der Vorbereitungszeit auf Ostern, vom Oktavtag Epiphaniae bis auf den Passions- oder schwarzen Sonntag (Judica), den fünften in den Fasten, in den Meßoffizien zur Verlesung gelangen. Die einzelnen Vorgänge fügen sich nach der Bedeutung des Ganzen in die Anlage ein, nicht nach der biblischen Chronologie, die dem Besteller offenbar weniger am Herzen lag, als gewisse symbolische Zusammenstellungen, z. B. des Wein- und Brotwunders. In der altchristlichen und karolingisch-ottonischen Kunst ziemlich häufig, werden die evangelischen Geschichten im hohen und späten Mittelalter immer seltener. Wohl verbindet der Grundgedanke von Christi Wundermacht alle Hymnen und geht nach wie vor durch Homilien und theologische Traktate hindurch. Aber die populären Betrachtungswerke und Erbauungsschriften, wie die Armenbibel und der Heilsspiegel, bringen den Taten und Wundern des Herrn kein selbständiges Interesse mehr entgegen. Sie treten namentlich in Deutschland zurück hinter seinem bitteren Leiden und Sterben, hinter den pathetischen Szenen des Passions- und Osterzyklus, denen unser Wandelaltar, einer südlichen Gewöhnung folgend, nicht einmal die Rückseite des zweiten Türpaares eingeräumt hat. Denn hier erscheint die Haussage der Kirche, die »vita« ihres Schutzheiligen, nach der die Andacht der Gemeinde in allen stillen Zeiten des Jahres verlangte.

Der seligsten Jungfrau, ihrem Sohne und dem Kirchenpatrone gesellt sich in den Seitenbauten, im Aufsatz und auf der Rückwand des Altares ein glänzender weiterer Kreis einflußreicher Fürsprecher. Es ist eine streng gegliederte Welt im kirchlich-mittelalterlichen Sinne, aber in so geistvoller künstlerischer Verbindung, daß das zugrundeliegende theologische System sich nirgends aufdrängt. Neben den gefeierten Himmelsfürsten und -fürstinnen sind auch die Diözesan- und Gauheiligen nicht vergessen, die dem Orte St. Wolfgang gnädig waren. Die Ecclesia militans der heiligen Ritter, Märtyrer, Bischöfe, Bekenner, Kirchenlehrer, der gott-

geweihten Jungfrauen und Witwen, zieht, wie eine bildliche Litanei, an uns vorüber.

Den Anfang machen die Halbfiguren der vier Kirchenväter auf den Rückseiten der Predellaflügel, denen auf den Sockelbildern der Hinterwand des Schreines die Evangelisten als ihre Vorbilder entsprechen.

An den Flanken des Altares treten uns als die Flügelmänner des stattlichen Zuges die Ritter Georg und Florian entgegen, jener der Hauptpatron Bayerns, dieser der Spezialheilige des Landes ob der Enns. Katharina und Margareta in den Tabernakeln über ihnen gehörten mit Barbara und Dorothea nach der Liturgie und dem Volksglauben zu den »*virgines capitales*«, den vertrauten Dienerinnen, den Ehrenfräulein der »*virgo virginum*« und daher zum herkömmlichen Personal der Marienaltäre. Den Klerikern waren sie geläufige Personifikationen des tätigen und beschaulichen Lebens. Auf einen Lokalkult der heiligen Magd Katharina in St. Wolfgang läßt die Bewilligung eines Meßprivilegiums für ihren Gedenktag (25. November) noch unter Kaiser Maximilian II., im Jahre 1567, schließen. Margareta aber genießt bei der Landbevölkerung überall hohes Ansehen als Beschützerin gegen Ungewitter, als »Wetterfrau« — ihr Todestag (20. Juli) bezeichnet den Beginn der Erntezeit — und als Patronin der Geburten (wegen des Drachenwunders).

Die drei Pforten, mit denen der Schrein nach hinten ausladet, zeigen neun Einzelheilige, paarweise gruppiert um einen riesigen St. Christoph, den Nothelfer gegen jähren Tod und Wassergefahr, dem die Schiffer- und Fischergemeinde St. Wolfgang besondere Verehrung schuldete. Die figürlichen Darstellungen an dieser Stelle beweisen, daß der Altar bestimmt war, umwandelt zu werden. In der Tat finden an den Hauptfesten, bei Taufen, Hochzeitsmessen und Totenämtern noch heute nach altchristlichem Brauch solche Umgänge, sogenannte Opfergänge statt, bei denen die Gläubigen Geldspenden auf den Altar niederlegen.

Daneben haben die das ganze Jahr über sichtbaren Vorstellungen und Figuren des Aufsatzes einen mehr gemeingültigen Charakter, indem sie an die Altarhandlung selbst erinnern. Im Untergeschosse der drei Mitteltürme erscheint der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes, eine in den Bekrönungen gotischer Altäre beinahe regelmäßig wiederkehrende Gruppe, die nicht historisch gemeint ist, sondern dogmatisch-repräsentativ, wie das Kanonbild im Missale: sie faßt die Symbolik des Altares als der Opfer- und Sakramentstätte zusammen und ersetzt daher nach der liturgischen Auffassung das für die Mensa vorgeschriebene



Altarkreuz. Alle Gebete am Altare sind ja zu dem gerichtet, der »vom Holze aus herrscht«, »am Holze triumphiert«, das Meßopfer ist das Sinnbild des Kreuzopfers auf Golgatha, das der Herr auch im Himmel, am Throne des Allerhöchsten, fortsetzt. Tatsächlich erblicken wir über dem Kruzifixus, im oberen Stockwerke des Hauptturmes, den segnenden Gottvater. Zu beiden Seiten der Kreuzesgruppe, in den unteren Tabernakeln der Ecktürme, stehen Johannes der Täufer, der älteste Kirchenpatron von St. Wolfgang, und der Erzengel Michael, dem das Stift Mondsee geweiht war. In der Laube über Johannes folgt die heilige Odilia, die blindgeborene Schutzherrin des Elsasses, die auch in Bayern verehrt wird, weil sie, nach der Legende, durch den Bischof Erhard von Regensburg, einen Amtsvorgänger Wolfgangs, die Taufe und durch diese ihr Gesicht erhalten hatte. Sie war die Patronin der Blinden und Augenkranken, die noch heute zahlreich zu der wunderbaren, von Wolfgang erweckten Quelle am Falkensteine pilgern und deren heilkräftiges Wasser in Flaschen mitnehmen. Die ältere Klosterfrau ihr gegenüber wird meist als heilige Scholastika angesprochen — mit Unrecht, denn es fehlt die Taube, die aus dem Munde der sterbenden Schwester St. Benedikts geschwebt sein soll und daher neben Buch und Totenkopf ihr ständiges Abzeichen in der kirchlichen Kunst ist. Die Figur hält in der Rechten wohl das Evangeliar, der Gegenstand in ihrer geschlossenen Linken aber, ihr charakteristisches Attribut, ist abgebrochen und läßt, nach der Stellung der Finger, am ersten die Deutung auf den Griff eines Werkzeuges (Messer, Sichel, Handbeil) zu. Solange diese Beigabe nicht ermittelt ist, fehlt der Schlüssel zur Bestimmung der Heiligen und ihres Platzes in der himmlischen Hierarchie des Altares.

Um so besser motiviert sind die Gestalten der Verkündigung in den beiden obersten Tabernakeln der Nebentürme zu Füßen Gott des Vaters. Schnaase vermißte diese Darstellung in unserer Bilderreihe, weil die älteren Reproduktionen des Altares, so noch der Kupferstich in den »Mittelalterlichen Kunstdenkmälern des österreichischen Kaiserstaates« (I, 1858), der ihm vorgelegen hatte, sie mißverständlicherweise in zwei Gott Vater anbetende Engel verwandelt hatte. Als der »Erlösung Anfang«, als das Vorspiel, das Kopfbild gleichsam der Heilsgeschichte, trifft man die Gruppe sonst häufig auf den Rückseiten von Altarflügeln wie unter den Statuen am Äußeren von Kirchen. In der Liturgie gilt die Anschauung, daß das irdische Dasein Christi schon mit der Verkündigung (der Empfängnis) beginne, weshalb die Zeitrechnung nach dem Tage

der Annunciatio Mariae, dem 25. März, als Jahresanfang, im Mittelalter und darüber hinaus weitverbreitet war. Und bekanntlich wird noch heute das Grundgeheimnis des Christentums das ganze Jahr hindurch mit dem Angelusläuten und dem Angelusgebete gefeiert. Am St. Wolfgang Altar bildet die vom Himmel ausgegangene Verheißung der Menschwerdung des Gottessohnes die Schlußszene. Sie weist die fromme Betrachtung zurück auf die Vollendung des Heilswerkes, die Krönung der Gottesmutter im Schrein, und empfiehlt den Gläubigen, der Gebenedeiten mit den Worten des Erzengels Gabriel zu huldigen. So klingt in dem Ave Maria, mit dessen Glockengruß das Tagesoffizium allabendlich schließt, auch das hohe Lied auf Unsere Liebe Frau aus, zu dem der Bildschmuck des ganzen Altares sich vereinigt.



Abb. 11. Marienkopf von der Predella des Hochaltars.  
Nach Abguß.



## V.

### DER SCHREIN.

**M**ariä Himmelfahrt, das Festum assumptionis St. Mariae, das am 15. August gefeiert wird, ist vermutlich das älteste Muttergottesfest. Wie es in die Zeit der vollendeten Ernte fällt, die auf geistigem Gebiete ein Bild des göttlichen Lohnes ist, so gilt es als Ziel und Höhepunkt des marianischen Kirchenjahres, als der »große« Frauentag, der Liebfrauentag schlechthin. Die anderen volkstümlichen Beinamen, die es im Mittelalter führte: »Frauentag im Sommer«, »im Schnitt«, »in der Ernte«, »Maria im Herbst«, lassen deutlich erkennen, daß die Kirche durch diesen Gedenktag eine heidnische Erntefeier geheiligt hat. Weder die Evangelisten noch die Väter melden etwas vom Lebensende Mariä. Der Glaube an die Auferstehung ihres Leibes nach dem Tode und ihre Aufnahme in den Himmel beruht bloß auf mündlichen Überlieferungen der ersten christlichen Jahrhunderte, er bildet daher kein Dogma, sondern wird nur als »fromme und wahrscheinliche Meinung« angesehen. Eine seit dem 4. Jahrhundert bekannte griechische Schrift, als deren Autor sich der Apostel Johannes einführt, während eine lateinische Bearbeitung sie dem Bischof Melito von Sardes aus der Zeit Marc Aurels zueignet, ist das früheste Zeugnis für die wunderbare Begebenheit. Der apokryphe Bericht wurde in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts mit wenigen Zusätzen in die Enzyklopädie des Vincentius von Beauvais, das *Speculum historiale*, aufgenommen und erhielt seine letzte Redaktion in einem der meistgelesenen Volksbücher des Mittelalters, der *Legenda aurea* oder *Lombardica historia* des Erzbischofes von Genua, Jacob von Voragine (gest. 1289). Unter dem Einfluß dieses Sammelwerkes hauptsächlich haben sich die mystischen Vorstellungen vom Hinscheiden Mariä ausgebildet, die dann in die religiöse Volksliteratur, in das kirchliche Drama sowie in die bildende Kunst übergegangen sind.

Tod und Begräbnis, Himmelfahrt und Krönung Mariä — die Erinnerung an diese vier Ereignisse konzentriert sich in der einen Feier. In

der Abhandlung des sogenannten Melito ist von der »Krönung« allerdings noch gar nicht die Rede. Erst die Marienverehrung der Folgezeit hat diesen höchsten Augenblick der Jungfrau in die Sage hineingetragen und an dem Thema so eifrig weitergedichtet, daß die Aurea den Vorgang bereits eingehend schildern konnte. Die Kirche aber ließ sich die Verherrlichung einer ihrer symbolischen Lieblingsideen gerne gefallen. Denn sie selbst, die erlöste Menschheit, war schon nach altchristlicher Anschauung die »Gottesbraut«, mit der sich der Herr glorreich und ewig verband, indem er sie im Himmel empfing und krönte. Im frühen Mittelalter war die Sulamith des hohen Liedes die gewöhnliche Personifikation der »ecclesia triumphans«; im späteren, so in dem bekannten Blockbuche des 15. Jahrhunderts, dem »Canticum canticorum«, tritt die Jungfrau an ihre Stelle.

Diese kühle, theologische Allegorik hätte jedoch kaum vermocht, die christliche Gesamtheit für das Mysterium der Marienkrönung auf die Dauer zu begeistern. Es bedurfte einer anderen, gemütlicheren, menschlicheren Beziehung, um dasselbe dem Volksherzen nahezubringen und teuer zu machen. Man erblickte in Maria die reine Magd, die ihr irdisches Leben in Armut und Niedrigkeit hingebracht hatte, um zum Lohne ihrer Gottesmutterchaft die Krone des ewigen Lebens zu erhalten. Ihre Erhebung zur Himmelskönigin gab den Getreuen der Kirche die eindringliche Mahnung, ihr künftiges Heil zu bedenken, sie wurde jedem einzelnen Gerechten Unterpfand und Vorbild der eigenen Unsterblichkeit. In diesem Sinne wird das Geheimnis in dem verbreitetsten Volksgebete der Zeit, der Rosenkranzandacht, gedeutet, das ist die Moral, welche die populären Erbauungsschriften aus ihm gezogen haben. Das *Speculum humanae salvationis* z. B. läßt sich (cap. XLV der lateinischen-deutschen Inkunabelausgabe, Augsburg, G. Zainer) über die Krönung, das »septimum gaudium Mariae«, folgendermaßen vernehmen: »Gaude Maria, mater Christi, . . . Quando cum corpore et anima in coelum assumpta fuisti, quando te filius tuus in throno suo secum collocavit et corona regni sui perpetua feliciter te coronavit . . . Per hoc ineffabile gaudium, regina coeli, rogo te, ora dilectum filium tuum, regem coelestem, pro me, ut post hoc exilium perducatur me ad thronum regni sui, ubi sine fine merear gaudium sempiterno frui. Quod nobis omnibus praestare dignetur dominus Jesus Christus . . .«

Diesem Gedanken Ausdruck zu geben, ist die mittelalterliche Kunst nicht müde geworden. Indem sie den übernatürlichen Vorgang in greifbar klaren Formen verdolmetschte, hat sie ihn für die Menge gewissermaßen



historisch beglaubigt, ihn vollends übergeführt in ihr religiöses Empfinden. Die neuen, individuellen Züge, die durch die bildlichen Darstellungen dem Gegenstande zuwachsen, haben aber andererseits die Sage selbst bereichert, wie ja Mythos und Bildkunst stets Hand in Hand zu gehen pflegen. Vor allem war es die nordische Kunst, deren Stoffreue das festliche Schauspiel der Apotheose der Jungfrau eine dankbare Aufgabe geboten hat. Vielleicht war es kein Zufall, daß die Darstellungen der Marienkrönung hier seit Beginn des 13. Jahrhunderts häufiger wurden, zugleich mit dem Auftreten der Bettelorden, der Franziskaner und Dominikaner, die sich hauptsächlich die geistliche Fürsorge für die Massen angelegen sein ließen. Ging doch auch die Einführung des oben erwähnten Rosenkranzgebetes speziell auf die Predigermönche zurück. Welcher Volkstümlichkeit das Thema in Italien sich erfreute, bis es in der Renaissance durch die effektvolleren Assunten verdrängt wurde, mag in einem fesselnden Kapitel von Jacob Burckhardts »Beiträgen zur Kunstgeschichte von Italien« nachgelesen werden.

Hüben wie drüben hielten sich die Krönungsbilder zunächst an jene Auffassung der Szene, die wir im Texte des »Speculum« kennengelernt haben. Die göttliche Person, welche die Handlung vornimmt oder durch einen Engel vornehmen läßt, ist Christus. Meist ist jedoch Maria bereits gekrönt und thront, von der Taube des Heiligen Geistes überschwebt, an der Seite des Sohnes, der ihr den Segen spendet. Im Anfang des 15. Jahrhunderts kommt, vorerst in Italien, die Neuerung auf, daß Gott Vater die Krönung vollzieht, entweder allein oder von Christus unterstützt. Schließlich beteiligt sich die ganze Trinität an dieser Feier, wie schon die *Legenda aurea* angenommen hatte, und diese Sitte erlangt um die Wende des Jahrhunderts die Vorherrschaft auch im Norden. Da der Hergang aber kanonisch nicht festgelegt war, kann man bis dahin ein auffälliges Schwanken in der Person des Krönenden beobachten. So ist den oben zitierten Worten des »Speculum« ein Holzschnitt beigefügt, auf dem die Krönung — widerspruchsvoll genug — als Werk der Dreieinigkeit erscheint. Einer zweiten Abbildung der Szene in demselben Buche (cap. XXXVI), der Illustration der Aufnahme Mariä in den Himmel, liegt hingegen wieder das ältere Schema zugrunde: die neu-gekrönte Jungfrau sitzt neben Christus, der sie segnet.

Dieser Schlußmoment der Krönung Mariä, das »*complementum coronationis*«, ist offenbar der Gegenstand der statuarischen Darstellung im Schreine von St. Wolfgang (Taf. V). Ihre bisherigen Erklärer haben, nach

dem Vorgange von Primisser, die krönende Figur meist als Gottvater bezeichnet und von einer Einsegnung oder Weihe Mariä zum Berufe der Mutter des Heilandes gesprochen — ein Mysterium, das jedoch sowohl der Dogmatik wie der christlichen Mythologie fremd ist. Schon ein vergleichender Blick auf den Himmelsvater im Aufsatz des Altares lehrt, daß dieser unmöglich auch mit der göttlichen Person unserer Krönungsgruppe gemeint sein kann. Wurde doch bereits seit dem 14. Jahrhunderte, sobald es sich nicht um die Darstellung der Trinität in drei gleichen Gestalten handelte, der Schöpfer immer greisenhafter gebildet: er nimmt den Typus des »Alten der Tage« (Daniel 7, 9) an, durch den er auch in St. Wolfgang deutlich vom jüngeren Christus unterschieden ist.

Pacher kehrte also zur frühgotischen Auffassung der Szene zurück: zur Krönung durch Christus allein. Vielleicht hatte ihn zu dieser Änderung die ungünstige Erfahrung bestimmt, die er in Gries gemacht hatte, wo er im Schrein des Altares die altgeläufige Darstellungsform des Vorwurfes erproben konnte. Vater und Sohn halten dort die Krone über dem Haupte der knienden Jungfrau, auf das sich die Taube senkt. Mit ihrer steifen Symmetrie und der frontalen Feierlichkeit der Muttergottes, die der göttlichen Dreiheit den Rücken kehrt, wirkt die Gruppe wie ein lebendes Bild, wie ein Sammelbild der Viergottheit. Wahrscheinlich stammt sie auch vom Theater, von der geistlichen Volksbühne. Der Meister hatte sie nicht aus freien Stücken gewählt, ein bestimmtes Muster war, wie wir hören werden, ihm vorgeschrieben gewesen, die Marienkrönung im Hochaltar der Bozener Pfarrkirche, einem nicht mehr vorhandenen Werke des steierischen Meisters Hans von Judenburg aus dem Jahre 1421. Ob und inwieweit das Vorbild der St. Wolfgangener Krönung wieder für den alten Choraltar der 1487 von Abt Benedikt vollendeten Mondseer Stiftskaserne maßgebend gewesen, läßt sich nicht sagen, da dieser nur in einer neueren, abweichenden Ausführung von 1626 sich erhalten hat. Die kirchliche Andacht verlangte aber immer die Gestaltung des Wohlbekannten von der Kunst, sie wünschte die Tatsachen der Offenbarung möglichst überlieferungsgetreu, wie sie in aller Munde lebten, auch vor Augen zu haben. Aus sich heraus zu schaffen, sich selber auszusprechen in dem Gegenstande, war zumal dem gotischen Künstler nur ausnahmsweise gegönnt. Um so dankbarer wird Pacher in St. Wolfgang die Gelegenheit ergriffen haben, einmal sein Ideal der Marienkrönung durchzusetzen und eine Gruppe zu geben, die für ihn die Erfüllung einer langgehegten Sehnsucht bedeuten mochte.



Die Zurückführung der Komposition auf ihre typischen Hauptzüge ist zweifellos sein Einfall gewesen. Durch die Ausschaltung der dritten Figur, Gottvaters, war nicht nur ein größeres Feld für die Darstellung gewonnen, mit Wenigem ließ sich ein stärkerer Eindruck erzielen. Zugleich wurde dieser Eindruck vertieft und verinnerlicht durch die glückliche Wahl eines bestimmten Zeitmoments aus dem Verlaufe des Krönungsaktes. Denn nicht das eigentliche Aufsetzen der Krone ist wiedergegeben und nicht das spätere gemeinsame Thronen der Gekrönten mit Christus, sondern eine dazwischenliegende Episode, ein Übergangsstadium: der Augenblick unmittelbar vor der Inthronisation der Jungfrau. Schon trägt Maria die königliche Krone, aber an der Seite des Sohnes hat sie noch nicht Platz genommen. Während er sie segnend dazu einlädt, wendet sie sich, an der Schwelle des Gottesreiches in Demut kniend, zurück zur Erde, die sie eben verlassen und bittet den Heiland um Gnade für die Menschen: zu ihren Häupten schwebt die Taube. — Nahezu im Profil gesehen, schließen sich die zwei lebensgroßen Gestalten eng zur Gruppe zusammen. Zu dieser äußeren Ruhe steht aber die geistige Spannung der Situation in wirksamem Gegensatz. Denn die Handlung schreitet fort, der nächste Moment wird das Bild verändern, die Gruppe in Bewegung setzen — wir sehen dies voraus, weil wir mitten hineingezogen werden in das Ereignis. Merkwürdig, daß unter der Legion von Künstlern, welche die Krönung Mariä dargestellt haben, unseres Wissens keiner auf diesen so »fruchtbaren« Augenblick verfallen ist! Immer wieder wird die Jungfrau im Zustand der höchsten Glorie, das rauschende Finale des Festaktes vorgeführt, das aber den Zuschauer kalt läßt, weil seiner Phantasie nichts mehr zu tun übrig bleibt. Auf einem bemalten Traghimmel süddeutscher Herkunft vom Ende des 15. Jahrhunderts, im Germanischen Museum zu Nürnberg (Saal 33, Schrank IX), ist die Gruppe wohl ähnlich angeordnet wie in St. Wolfgang. Es fehlt jedoch jede Beziehung zur Gemeinde: Maria kreuzt, in Verehrung vor Christus, einfach die Hände über der Brust. Pacher aber hat die Himmelskönigin zugleich als Gnadenmutter gekennzeichnet und ihr längeres Knie durch das Liebesamt, das sie antritt, motiviert. So fuhr er mit genialer Hand in das tiefste Problem des Vorwurfes. Und weil ihm das überirdische Begebnis zum Erlebnis wurde, weiß er den vollendeten Schein der Wirklichkeit zu wecken.

Zu diesem Ende hat er es ganz in den Bereich der irdischen Anschauung gerückt. Eine Vision des heiligen Bernhard hatte die Örtlichkeit der Krönung Mariä topographisch bestimmt. Es war nicht der eigent-

liche Himmel, die Wohnung Gottes und der Engel, sondern die »heilige Stadt«, das »neue Jerusalem«, das in der Offenbarung Johannis 21 beschrieben wird. Hier treffen die Heiligen und Seligen der christlichen Kirche, die sich vorher im Paradiese aufgehalten hatten, nach dem Jüngsten Gerichte zusammen. Diese visionäre Ferne, die Skulptur und Malerei seit dem 16. Jahrhunderte einfach in die Wolken verlegten, hat die gotische Kunst, gewohnt, alles, was sie berührte, zu architektonisieren, mit Vorliebe unter dem Bilde eines Domes oder einer Kapelle dargestellt. In eine solche ist auch der Schrein des St. Wolfgang Altars verwandelt. Reichgestaltete Pfeiler, von Bildhäuschen mit Engelsfiguren durchbrochen, scheiden ihn in drei Nischen oder Tabernakel. Diese vertiefen sich chorartig gegen die Rückwand, in die fünf Spitzbogenfenster eingeblendet sind. Unter den Gewölbekappen breitet sich ein bemalter Himmel aus. Darüber erheben sich vier große Baldachine, die in einer Reihe fortlaufend, das obere Drittel des Schreines füllen (Taf. VI). Sie sind von verschwenderischer Üppigkeit des Zierwerkes. Unter ihren überhängenden, prachtvoll durcheinanderschwingenden Wimpergen, den krabbenbesetzten Kielbögen, zwischen denen sich Maßwerk spannt, den zu Fialen verschlungenen Aststäben verschwindet vollends die Kastenform des Altars, und wie hinter einem aufgerollten Vorhang steigt ein Wunder- und Zauberbau empor, strahlend von eitel Gold: jener himmlische Freudenort, die »curia coelestis«, die sich die spätgotische Phantasie als Schauplatz der Krönung der Jungfrau erträumte.

In dem breiten Mittelraum ist der Thron der göttlichen Personen aufgeschlagen. Auf mäßig hoher Estrade, die mit einer Übereckstellung vorspringt, steht eine halbrunde Wandbank, hineingeschoben in das Polygonsegment der Apsis. Nach Art der Ehrensitze in den Sälen mittelalterlicher Herrenhäuser ist sie mit einem Kissen belegt, unter dem ein goldbrokatner Prachtteppich, sich in zwei Bahnen teilend, auf den Boden des Schreines hinabfällt. Diese Draperie, zusammen mit den lang herabhängenden Gewändern, füllt die Ecken zwischen den drei Nischen des Schreines aus und verdeckt geschickt den Höhenunterschied zwischen dem Thronbau und den niedrigeren Sockeln der Heiligen in den Seitenräumen. Die Anlage des Schreines erinnert somit an die Bühneneinrichtung der geistlichen Spiele. Auch hier diente ja ein »thronus« genanntes Schaugerüst, zu dem Stufen hinanstiegen, als Abbreviatur des Himmels.

Im St. Wolfgang Altar ist dieser jedenfalls ungleich überzeugender in Szene gesetzt. Bei allem dekorativen Reichtum will aber der ideale



Raum unserer Kapelle nur Hintergrund und Rahmen sein der hochfeierlichen Handlung, die sich in ihm vollzieht. Christus, ein Bild blühender Manneschönheit, breit von Brust und kräftig von Gliedern, sitzt, nach links gewendet, auf der rechten Seite des Thrones. Seine Tracht ist dem Krönungsornate der römisch-deutschen Kaiser nachgebildet, das von Münzen und Majestätssiegeln her allgemein bekannt war. Eine hohe Bügelkrone bedeckt den Kopf und über die weite bauschige Tunika von damasziertem Stoff fällt das schwere Pluviale, dessen Saum mit einem perlengestickten Rosengewinde verziert ist. Die Linke hält die Weltkugel als Reichsapfel, die segnend erhobene Rechte weist nach oben; die nach altchristlicher Tradition unbeschuhten Füße sind auf einen Schemel gestützt. Eine natürliche Hoheit, eine unbewußte Würde machen die Gestalt ehrfurchtgebietend; ihr Sitzen schon ist voll ruhender Macht. Dazu die freie Großartigkeit des königlichen Hauptes (Taf. IX a), über welches das braune Haar in spitzen Bogen aufsteigt, um in reichen Locken auf die Schultern herabzufallen. Aus der breiten Stirne, aus dem durchdringenden, bannenden Blick der flachsitzenden Augen sprechen Willensgröße und unerschütterlicher Ernst. Damit verbindet sich jedoch in den unteren Gesichtspartien, dem leichtgekräuselten Vollbart, dem weichgeschnittenen Mund ein Zug verstehender Milde, gewinnender Majestät. Das ist der Auferstandene, der alle Leiden überwunden hat, der Rex gloriae, als welcher Christus in der Vesper des Himmelfahrtsfestes wie im Tedeum angerufen wird. Aller Aufruhr sänftigt sich in seiner Nähe zu stiller Andacht.

Mit huldvoller Ansprache scheint er Maria zu begrüßen, die auf einem teppichbehangenen Schemel zu seinen Füßen kniet. Die geschmeidige Fülle ihres hohen Wuchses verhüllt ein bequemes Purpurkleid, über das sich ein Mantel aus Goldstoff legt, mit jener langen Schleppe der burgundischen Mode, ohne die ein spätgotischer Künstler eine fürstliche Dame und daher auch eine heilige Frau sich nicht denken konnte. Maria trägt schon die Himmelskrone (Taf. IX b), unter der die Seidenflut des kastanienbraunen Haares in weichen Wellen den Rücken hinab und mit den Falten des Mantels zusammenfließt. »Still und bewegt« ist die ganze bräutlichanmutige Gestalt. Die Hände zum Gebete gefaltet, die Augen halb zu Boden gesenkt, wendet sich die Gottesmagd zur Seite, verloren in Hingebung, beschämt über ihr unverdientes Glück. Das feine Oval des Kopfes, reizvoller im Profil als in der Vorderansicht, zeigt ein Gesicht von persönlicher Eigenart, in dem das gotische Frauenideal eben nur anklingt. Es ist ein Kind des Volkes, voll Unschuld, Zartheit, reiner Demut und doch wieder voll Mark

und tiefinnerlicher Weihe, das hier zur Königin des Himmels erhöht wird. Um seines süß fesselnden Zaubers ganz inne zu werden, muß man sich zurückversetzen in jene rauhe, gewalttätige Spätzeit des Mittelalters, muß man sich ihre hochnotpeinliche Strafjustiz vergegenwärtigen, die schon auf Erden einen Vorgeschmack des Fegefeuers und seiner Qualen gab. Wie eine Erscheinung aus einer anderen Welt, wie ein mildversöhnlicher Lichtgeist mußte dies holde Frauenbild auf verzagte und bekümmerte Gemüter wirken, wie eine Heilsbotschaft aus dem besseren Jenseits die Armen, Beladenen und Enterbten aufrichten, die ihre Zuflucht zu ihm nahmen. Es gab den Ermüdeten Hoffnung: auch ihr werdet einmal da sein in der Herrlichkeit und gekrönt werden wie ich. Oder, wie es der deutsche Text des »Speculum« ausdrückt: »... vnd eyn yettlich mensch merck dabey, das man mit maniger widerwärtigkeyt zu hymel kommen muss. Sich an Mariam vn iren sun, sich das leyden Christi vnd seyner mutter öllend... Nit wane, das du on leyden mugest gekrönt werden.« Dieses Weltmitleid hat der Künstler hineinzulegen gewußt in die andächtige Gebärde der Hände, in den gütigen Blick, der die Beter zu suchen scheint. »Eja ergo advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte« singt die Kirche im »Salve Regina«. Die Gnadenmutter und Gnadenbringerin also, die Mittlerin zwischen Gott und den Menschen, sehen wir vor uns, wie sie Fürbitte einlegt für die Sünder bei dem Richter über Lebende und Tote. Dieser aber streckt nicht nur zum Segen, sondern auch zur Bekräftigung des gewährten Anliegens die Rechte empor.

\* \* \*

An dem Triumph der Gottesmutter, an der Seligkeit der errungenen Vereinigung der Kirche mit ihrem Bräutigam, nahmen, nach dem Berichte der *Legenda aurea*, alle himmlischen Heerscharen Anteil. Voran die Chöre der Engel, das ständige Geleit Mariä, die in der Liturgie als *imperatrix, regina, domina, amica, gaudium, decus, lux angelorum* gefeiert wird. Im Graduale der Messe des Himmelfahrtsfestes heißt es: »*Assumpta est Maria in coelum, gaudet exercitus angelorum*«. Ein solcher Engelschwarm ist auch in unserem Schreine bei der heiligen Handlung mannigfach beschäftigt. Zwei schon erwachsene Engel halten als dienstfertige Ministranten die Kleider Christi und Mariä empor. Vier andere, im Hintergrunde des Krönungsraumes nur halb sichtbar, spannen den Thronteppich aus (Abb. 12), gewärtig, daß Maria den Sitz neben Christus einnehme.



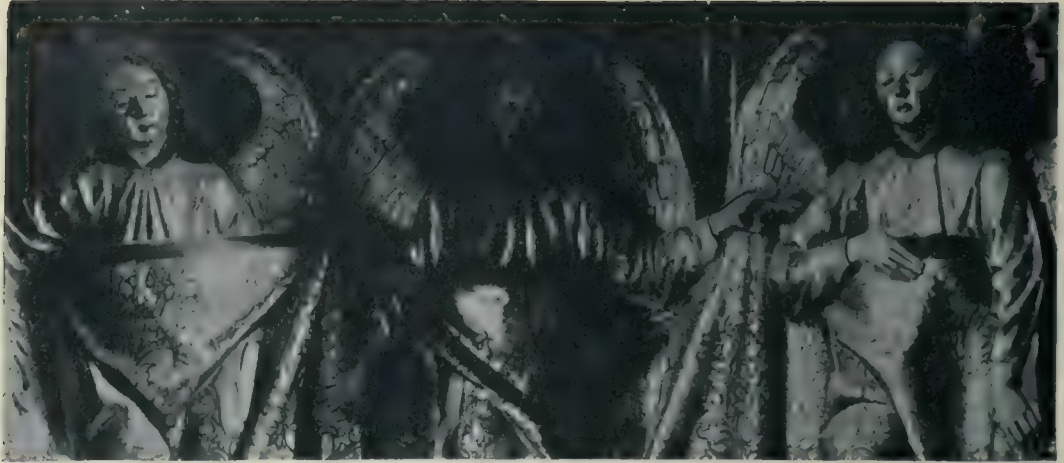


Abb. 12. Engel hinter der Krönungsgruppe des Mittelschreins.

Sie werden von vier kleineren Kameraden unterstützt, welche die über die Estrade herabfallenden Enden dieses Teppiches auffangen. Auf den Zwischenpfeilern des Schreines aber haben vier Sängerknaben Platz genommen und stimmen, entrollte Notenblätter in den Händen, ein Loblied auf Maria an, das andere Musikbüchchen über ihnen auf den Zinnen des Himmelsdomes mit Posaunenschall begleiten (Taf. X und XI, Mitte). Alle tragen die Alba und die Tunicella — das Meßkleid der Subdiakone — einige dazu kleine Chor- oder Rauchmäntel und das Humerale. Zu diesen geistlichen Gewändern stehen das weltlich unbefangene Treiben, die reizende Natürlichkeit der Bürschchen, ihre blühend-frischen Blond-, Flachs- und Braunköpfe, ihre bald elfenhaft wiegenden und schaukelnden, bald keck ausschreitenden Bewegungen in heiterem Gegensatz. Es sind Geschöpfe von entzückender Grazie und Naivität, denen meist der Schalk im Nacken sitzt. Der Jubel und die Freude des neuen Jerusalem über die Ankunft Mariä, der Glanz und die Wonne, die sie dort ohne Aufhören umschweben, ist in ihnen persönlich geworden. Wie eine lebendige Glorie, wie ein lebendiger Nimbus, wie ein lebendiger Rosenkranz schlingt sich der beseligte Kinderreigen um die höchsten Wesen und vermittelt glücklich zwischen ihnen und den menschlichen Heiligen, die dem Krönungsakte als Zeugen beiwohnen.

Unter diesen wurden Wolfgang und Benedikt als die Hausherren der Kirche der engeren Gesellschaft der Hauptpersonen in den beiden Nebenräumen des Himmelsdomes gewürdigt (Taf. VII). Zu ihrer Rechten, auf der Ehreenseite, steht der Mönchsbischof in voller Amtstracht, dem weiten, gold-

geblühten Pluviale über der Alba und Dalmatica, auf dem Haupte die strahlende Mitra, über den Stulphandschuhen die Pontifikalringe, unter der Mantelschließe das Brustkreuz. Als Kirchenstifter und Baumeister kennzeichnet ihn das Kirchenmodell in der Rechten, während er mit der nervigen Linken den Krummstab vor sich hält, um den sich ein Mantelende gerollt hat. Sein volkstümlichstes Attribut, das auch im Altarvertrage für die Figur ausdrücklich geforderte Handbeil, das im Kirchendache zu stecken pflegt, ist wohl aus künstlerischen Gründen fortgeblieben. St. Benedikt auf der Epistelseite trägt eine weitärmelige »Flocke« über der Kutte (Taf. VIII), dazu eine hohe, schwarze Kappe, das »birett« des Vertrages. Er macht das Kreuzzeichen, um das Trinkglas mit dem in die Schlange verwandelten Gifte zu »besprechen«, das er nebst dem Abtstab in der Linken hält. Der berühmte Ordensvater soll nämlich einen gegen ihn, als den strengen Oberen des Klosters Vicovaro bei Tivoli, von seinen Mönchen gerichteten Vergiftungsversuch auf diese Weise vereitelt haben.

Beide Heiligenfiguren sind herausgegriffen aus der spätmittelalterlichen Welt, aus dem deutschen Episkopat des 15. Jahrhunderts. St. Wolfgang gibt sich als Muster fester Glaubenskraft, erfüllt vom Gewicht der Stunde, von echter Devotion, aber zugleich vom Bewußtsein seiner geistlichen Autorität (Taf. IX). Sein frisches altes Gesicht mit den still lächelnden Falten erzählt von einer bewegten Vergangenheit, der nichts Menschliches fremd geblieben ist. Aber wie die mönchische Gesinnung keinen Asketen oder schwärmerischen Mystiker aus ihm gemacht hat, so die Lebenserfahrung keinen harten Rechenmeister, der seine Gnade bloß gegen bare Bezahlung liefert. Ein leutselig-mitleidiger Seelsorger und Prediger, ein nachsichtiger Beichtiger, wird er die erhören, die sich ihm in Einfalt vertrauen. So stellte sich die Menge den Volksheiligen vor, dessen Wunderkraft sie suchte, während die Besten die große christliche Gestalt, einen historischen Menschen in der Statue ahnen konnten, gerade, weil der porträtmäßige Ausdruck wie die Tracht ihrer Zeit angehörten. Auch die eindrucksvolle Figur des hl. Benedikt konnte der Bildner nicht aus der bloßen Inspiration heraus geschaffen haben (Taf. IX d). Der freien Entbundenheit St. Wolfgangs gegenüber gibt ihre feste Haltung, der befehlende Blick und die feurige Beschwörungsgeste das Bild eines gewaltigen Gottesfreundes und Kirchenhauptes, eines strengen Hüters der christlichen Glaubenslehre. Sollte zu dieser Gestalt der einstige Landesherr Pachers, der 1464 verstorbene Bischof von Brixen, Nikolaus von Cusa, zwar nicht Modell, aber Pate gestanden haben? Manche individuellen Einzelzüge,



sowohl in den Körperformen wie im mimischen Ausdruck, stimmen überein mit dem Marmormonument des Cusaners von 1465 in seiner römischen Titelkirche S. Pietro in Vincoli und der Messinggrabplatte von 1488 in der Spitalkapelle seines Geburtsortes Cues a. d. Mosel. Staatsmann und Mathematiker, Verfechter der päpstlichen Suprematie und Gegner der Scholastik, »halb mystischer Platoniker, halb Vorläufer des Humanismus«, ist der große deutsche Kardinal, namentlich durch seinen Streit mit Erzherzog Sigismund, eine markante Zeitfigur geworden und der Tiroler Meister konnte bei dieser Statue um so eher an ihn denken, als er den Altar von St. Wolfgang im Auftrage eines gesinnungsverwandten Prälaten schuf. Ein intimes Bildnis wäre hier natürlich nicht am Platze gewesen. Aber mit ebensoviel Recht als etwa im Moses Michelangelos das ins Heroische erhöhte Porträt Julius' II. darf man in unserem frei und groß hingestellten Heiligen ein Idealbildnis des berühmten Denkers und Kirchenverbesserers des 15. Jahrhunderts vermuten.

Die Nachbarn dieser beiden apostolischen Männer an den Frontecken des Altares und darum nur nach dessen völligem Verschuß sichtbar, sind die christlichen Streiter Georg und Florian (Taf. X und XI). Als die Torwächter des Allerheiligsten, als die Paladine der Gottesmutter treffen wir sie an der nämlichen Stelle auf zahlreichen oberdeutschen Altären der Zeit. In St. Wolfgang sind sie von Kopf bis zu Füßen in einst silberschimmernde Rüstungen gehüllt. Über dem Kettenhemd oder Ringelwams tragen sie einen vollständigen Plattenharnisch mit Achselstücken, Arm- und Beinschienen, Ellbogen- und Kniekacheln samt Schnabelschuhen. Nur Halsberge und Helm fehlen, wodurch die freie Haltung des Kopfes ermöglicht wurde, den eine von der Sendelbinde turbanartig umwundene Mütze bedeckt. Jeder führt ein Rapier am Ledergurt und ein wehendes Panier in der Eisenfaust. Wie zwei riesige Rufzeichen stehen diese nahezu vier Meter langen, rot-weiß bewimpelten Speere an den Seiten des Schreines in die Luft. Bei aller äußeren Ähnlichkeit in Tracht und Stellung sind die beiden Ritter selbst aber eindringlich individualisiert. St. Florian ist der gutmütige Helfer in Feuersnot, der volkstümliche bajuvarische Brunnenheilige. Ein Mann von Jahren, mit glattgeschorenen, schlaffen Wangen, zusammengepreßten Lippen, festem Kinn und länglicher Nase, die schon etwas steif gewordenen Glieder in lässiger Haltung, vollbringt er ohne alle Übereilung sein Rettungswerk. Er beugt sich leicht aus dem Tabernakel vor, um eine Wasserkanne über eine brennende Burg auszugießen, die sich mit Zinnenmauer, Spitztürmen, Donjon und Erkern wie ein nied-

liches Modell auf der zu einer Felsstufe ausgemeißelten Standplatte seiner Konsole aufbaut. In seiner schweren Rüstung bewegt er sich mit eckiger Eleganz, jeder Zoll der »Edle, gestrenge und veste« des 15. Jahrhunderts, der Feudalherr, wie er lebte und lebte! Sein jüngerer Genosse St. Georg, auf der linken Seite des Altares, ist von anderem Temperament, von heißerem Blute. Hoch aufgerichtet zückt er das Schwert zum tödlichen Streich gegen den Lindwurm, der, ohnmächtig fauchend, unter seinen Füßen sich krümmt. Aus dem triumphierend herumgeworfenen Haupte, aus der Schnellkraft der Bewegungen, mit der Arme und Beine vom Rumpfe sich absetzen, flammt ein frohgemuter Trotz, ein kampfbereiter Zorn. Der werthe Degen, der untadelige Turnierheld, das Ideal des Rittertums und der höfischen Poesie — wo in der statuarischen Kunst des Mittelalters findet es sich vollkommener, reiner, anschaulicher verkörpert als in dieser leuchtenden Jünglingsgestalt! Aber sie ist noch mehr als das treue Bild eines Kriegsmannes der Zeit. In ihrer freien, vom Zwange der gotischen Linie unverkümmerten Lebensfülle, in ihrem entschlossenen Wurf gibt sie zugleich einen Fingerzeig über die Herkunft des Altares.

Nicht umsonst war ja das Land an der Etsch im Mittelalter vor allen anderen Gegenden Tirols ein Ritterland gewesen. Noch heute ist es in seinen Burgen und Ruinen voll von Erinnerungen an das adelige Leben, das einst talauf, talab dort geherrscht hat. Ein Hauch dieser Südtiroler Romantik scheint die beiden Geharnischten unseres Altares zu umwittern und ihnen etwas mitzuteilen von dem unversieglichen Reize jenes Grenzstriches deutscher Erde, des »Rheingaus der Alpen«.

In den Tabernakeln über den ritterlichen Heiligen stehen die Märtyrerinnen Katharina und Margareta (Taf. XII): die am Altare selbst dem Blicke fast ganz entzogenen Figuren sind in unseren Abbildungen aus den Pfeilergehäusen, die sie bergen, hervorgeholt. Katharina, auf der Evangelienseite, in blaugrünem Mantel über dem hochroten Kleide, trägt eine Lilienkrone auf dem langen, üppigen Haar und in den Händen Rad und Schwert, ihre Marterwerkzeuge. In zärtlich-steifer, echt gotischer Haltung wendet sie sich zur Seite und lächelt gnädig auf die Gemeinde nieder.

Eine gewinnendere Figur ist Margareta, die mit hochgehaltenem Zepter (statt des üblichen Kruzifixes) den Drachen beschwört. Unter dem goldstoffenen Mantel, der, im malerischen Bausch aufgerafft, über ihren linken Arm fällt, kommt eine rote Robe zum Vorschein, auf den seitlich aufgebundenen Flechten sitzt wieder das jungfräuliche Diadem. Sonst aber haben wir weniger eine Himmelsbraut als die stolze Er-



scheinung einer Edeldame, eines Hoffräuleins vor uns, das in seiner heiteren Weltlust, seiner vornehmen Anmut mit dem Georg des Altares ein schönes Paar bilden würde. In der Tat gab es eine Version der Georgslegende, nach der Margareta die (sonst Cleodolinde oder Aja genannte) Königstochter der libyschen Wüste gewesen, die der Heilige als Prinz von Cappadocien vom Drachen befreit hat. Sie lag auch dem »Georgispiele« zugrunde, das von 1340 an bis in das 16. Jahrhundert hinein alljährlich nach der Fronleichnamsprozession in Bozen aufgeführt wurde. (B. Weber, Die Stadt Bozen, 1849, S. 158 ff.)

Wie St. Jörg im Diesseits den Drachen besiegte, so der heilige Michael im Jenseits den Urdrachen Satan, den er alsdann in die Hölle stürzte. Am St. Wolfgang Altare erhielt er daher seine Stelle ganz schicklich über seinem irdischen Nachbilde im linken Eckturme des Aufsatzes (Taf. XV, links). Hier steht der schlanke, blonde Erzengel mit weit ausgespannten Pfauenschwingen, in silbernem Kürass, darüber die aufgeschürzte Alba mit der Stola, in den Locken einen Goldreif mit blitzendem kleinen Kreuz. Während er, sein langes Schwert schwingend, den Drachen niedertritt, wägt er — als Vollstrecker des göttlichen Urteiles am Tage des Gerichtes — auf einer großen Wage einen Seligen in Gestalt eines nackten, betenden Mannes gegen einen kleinen possierlichen Teufel ab. Diese Figürchen sind vielleicht schon in alter Zeit vertauscht worden und erscheinen daher auch in unserer Abbildung verkehrt. Die linke Schale mit dem zu leicht befundenen Teufel sollte in die Höhe schnellen, die rechte durch die fromme Seele niedergesenkt werden. Das Martialische, das nach der kirchlichen Tradition dem Überwinder der Dämonen zukommt, ist hier, wie in den Michaelsbildern der van Eyck-Schule, zurückgetreten hinter dem Mildem, Kindlichen der Engelsnatur. Der Kontrast zwischen dieser himmlischen Sanftmut und der häßlichen Leidenschaft in den Gesichtern des Drachen und des Teufels erhöht indes nur den poetischen Eindruck der Figur.

Das Gegenbild St. Michaels im anderen Eckturm des Aufsatzes ist Johannes der Täufer (Taf. XV, rechts). Der Vorläufer des Herrn erscheint wie auf Bildern des Weltgerichtes auf dessen linker Seite, als Fürsprecher jener, die vor Christus gelebt haben und sich in der Vorhölle befinden. Mit prophetischer Gebärde weist er auf das Gotteslamm, das auf dem rotgebundenen Buche in seiner Linken liegt. Den Wüstenprediger macht das zottige Haupt- und Barthaar und das Kamelfell kenntlich, über das er einen goldenen Mantel geworfen hat.

Im Obergeschosse dieser beiden äußeren Türme kommt wieder das weibliche Element zur Geltung. Die Matrone über Michael, in braunrotem Ordenskleide und blauem Mantel, mit dem Evangelienbuche, eine, wie gesagt, nicht benennbare Heilige, wendet sich der Äbtissin Odilia zu, die über dem Täufer steht. Die Gestalt dieser Patronin verschwindet, wie die ihrer geistlichen Schwester, fast völlig unter dem großen Kinn-  
tuche und dem dunkelroten Mantel, den sie über dem blauen Nonnenhabit trägt. Der Hahn in ihrer Rechten ist das Symbol der Wachsamkeit im Glauben, die zwei Augen auf dem Buche in der Linken sind ihr Attribut als himmlische Augenärztin.

Die Mitte des Altaraufsatzes nimmt die Kreuzesgruppe ein (Taf. XIV). Der Hauptturm, der den Crucifixus umschließt, und die Nebentürme mit den Statuen der Maria und des Johannes in den unteren Tabernakeln sind durch gemeinsame Zwischenpfeiler und den durchgehenden Querbalken des Kreuzes verbunden. Um den Anblick der Figuren freizuhalten, fehlen am Mittelturme die vorderen Pfeiler gänzlich, während sie an den Seitentürmen in Posamenthöhe abgekappt sind, um erst über den Baldachinen sich wieder fortzusetzen. Der rein menschliche Ausdruck ist in den drei Gestalten nicht so zurückgedrängt, wie sonst in diesen symbolischen Kreuzigungen. Der vom Blute der Seitenwunde überströmte Heiland, ums herabgesunkene Haupt den Dornenkranz und den dreistrahligen Nimbus, gibt ein Bild geduldig überwundenen Leidens. Im Tabernakel zu seiner Rechten steht in dunkelblauem Kleide und goldenem Mantel die schmerzhaft Mutter, die händeringend und tränenden Auges zum Sohne aufblickt. Tief ergriffen schaut auch der treue Jünger ihr gegenüber zu seinem Herrn empor. Über das grüne Gewand hat Johannes einen silberfarbigen Mantel geschlagen, unter dem die Linke mit seinem Evangelium hervorkommt, während er die Rechte in staunender Verehrung erhebt.

Über dieser Gruppe steigen die drei Mitteltürme des Aufsatzes zu einem zweiten Stockwerke empor (Taf. XIII), das nach der Raumsymbolik des Altares die höchste Himmelssphäre, die Region des reinsten Äthers, die »superna curia coelestis«, bedeutet. Hier thront in dem Tabernakel über dem Kruzifix Gottvater, ein bürgerlich behäbiger Greis, mit fließendem Bart und segnender Hand, in rotem Mantel über blauem Untergewand, mit Tiara und Weltkugel. Er hat Gabriel ausgesandt, um der Jungfrau die frohe Botschaft zu verkünden. Mit mächtigem Flügelschlage hat der priesterlich gekleidete Engel im linken Seitenturm sich niedergelassen



und begrüßt, ehrfürchtig das Knie beugend, Maria, die in lichtblauem Mantel über rotem Gewande in der Laube gegenüber steht. Die Rechte an die Brust gepreßt, liest sie in ihrem Gebetbuche. Tiefste Stille umgibt den heiligen Vorgang, der sich unmittelbar unter der Wohnung Gottes, auf der äußersten Höhe des Altares, in der Ferne des Kirchengewölbes abspielt.

Aus der Nähe des Ewigen werden wir durch die Darstellung der Predella wieder herabversetzt auf die wohnliche Erde (Taf. XVI). Die heilige Familie empfängt den Besuch der drei Könige aus dem Morgenlande in einem kapellenartigen, von vier Gewölbefeldern überspannten Gelasse. Seine Rückwand wird durch ein Doppelpaar von Blindfenstern gegliedert, deren fischblasenartiges Maßwerk mit Rosenzweigen und Nelkenstengeln wie von Efeuranken durchwachsen ist. Etwas nach links sitzt Maria in dunkelblauem Kleide auf einem Bänkchen, über dessen Stufe ihr weiter Goldmantel sich ausbreitet: eine hübsche junge Frau vom Lande, strahlend vor Mutterglück, hat sie ihr Kopftuch herabgezogen und hält mit dessen untergelegtem Ende das nackte Kind auf ihrem Knie umfaßt. Die Beinchen bequem übereinandergeschlagen, lacht der herzige Bube vergnügt den Beschauer an, des greisen Königs nicht achtend, der in rotem Gewand und blaugefüttertem Goldmantel an seiner Seite kniet und sein Händchen küßt. Hinter Melchior, in der Tiefe der Predellennische, schreitet der bartlose Kaspar in langärmeligem Tappert, einen Kronreif um den Spitzhut, bewundernd auf das Christuskind zu, für das er ein Räuchergefäß in Form einer sogenannten Maserbowle, eines kübelartigen Doppelbeckers aus Maserholz, bereit hält. Ihm folgt, in der rechten Ecke, der Mohr in roten, enganschließenden Beinkleidern, goldfarbigem Leibrock und hohem Hute mit Sendelbinde. Er trägt ein mit Myrrhen gefülltes Trinkhorn in goldener Fassung, einen jener aus Hörnern exotischer Tiere gebildeten und oft auf Vogelfüßen ruhenden Pokale, die in den mittelalterlichen Schatzverzeichnissen »Greifenklauen« hießen. In die andere Ecke der Predella, hinter Maria, hat sich der brave Joseph zurückgezogen. Die Opfergabe des ersten Magiers, ein gebuckeltes Deckelgefäß, in den Händen, blickt er unter seinem Schmerkäppchen neugierig und verlegen auf die vornehmen Gäste hinüber.

\*

\*

\*

Das genrehafte Idyll am Fuß des Altares bereitet stimmungsvoll vor auf den sakralen Ernst seiner Haupt- und Mittelvorstellung. Alle ver-

bildlichten Ereignisse und Personen werden aber zu der einen großen Handlung des Heildramas zusammengefaßt durch die Rahmenfrieze des Schreines und der Predella. In die Hohlkehlen der Umrahmungen sind elliptisch ausgerundete Füllbretter gelegt, auf denen freigeschnitztes, von Figürchen durchwebtes Laubwerk aufliegt. Es sind Gestalten des frommen, den Herrn erwartenden Judentums, die hier, zwischen Zweigen und Blumenkelchen halb versteckt angebracht sind — wie die Verkündigung des neuen Testaments im alten. Man kennt ja die Vorliebe des Mittelalters für den prophetischen Zusammenhang des Alten und Neuen Bundes und kennt die Bedeutung dieser typologischen Gegenüberstellung für die kirchliche Kunst: »quod latet in vetere, patet in novo«.

Schon die Weisen aus dem Morgenlande vertreten die Verheißung, den Glauben, der auf den Heiland hofft. Der Rahmenfries der Predella greift nun — ich verdanke diese Aufklärung Prof. Dr. W. Neumann in Wien — noch weiter zurück in der Schilderung der »praeparatio evangelica«. Wenn seit dem 10. Jahrhunderte die Magier als Könige erscheinen und Epiphania den Namen »festum trium regum« führt, so geschah dies im Anschluß an den 10. und 11. Vers des 71., eines messianischen Psalmes. Wie die Stelle in den Text des Offertoriumsgesanges an diesem Tag übergegangen ist, so wird sie auch durch unseren Predellenfries illustriert: »Reges Tharsis et insulae munera offerent; reges Arabum et Saba dona adducent et adorabunt eum omnes reges terrae, omnes gentes servient ei.«

Das Laubornament in den drei Kehlleisten der Predella ist links eine Distelranke mit Blütenknospen, rechts ein Weinstock mit Trauben. Oben, in der Mitte der Querleiste, wo die beiden Hauptäste zusammenstoßen, lagert, mit den Rücken gegeneinander, ein Königspaar. Links der bärtige, gekrönte König, den Kopf auf einen Arm aufgelehnt, in der Hand einen Stab, rechts die Königin in langer Tunika, ein Diadem auf dem Haupte. Sie streckt die Linke einer auf dem Boden kauern den Jungfrau entgegen, die ihr eine goldene Büchse darreicht (Abb. 13). Diesem Fräulein folgen zwei Gefährtinnen mit Deckelpokalen in der rechtsseitigen Vertikalkehle. Alle drei haben burgundische Kegelhauben (»hennins«) auf und ausgeschnittene Schleppekleider an, die sie mit dem linken Arm in die Höhe nehmen. Ihnen gegenüber, auf der anderen Seite des Frieses, nahen dem Könige drei jugendliche Ritter in silbernen Rüstungen mit Henkelkrügen in den Händen. Der vorderste kniet in der Querleiste, die beiden anderen steigen in den Zweigen der Hochseiten nach (Abb. 14). Es sind die Könige von Tharsis, die dem Messias ihre Tribute darbringen, während die ihm vermählte





Abb. 13. Detail aus dem Rahmenfries der Predella.

Tochter Zion, d. i. die Kirche, von den »Inseln«, als deren Personifikationen die Jungfrauen auftreten, Huldigungsgeschenke in Empfang nimmt.

Noch reicher ist die Umrahmung des Schreines. Sie enthält den Stammbaum, die »linea« Christi, ein Vorwurf, den die Kunst des Mittelalters der Weihnachtsvigilie entlehnt hatte, in der die Genealogie des Herrn nach dem Texte des Matthäus (1, 1—17) zur Verlesung kommt. Der Zweck dieses Geschlechtsregisters ist der Nachweis, daß das Heil aus dem Stamme Davids hervorgegangen ist. Die Ahnen des hl. Joseph, die er aufzählt, sind nämlich zugleich die der Maria gewesen, da die Männer des Davidischen Hauses nur in der Familie heiraten durften. In der mittelhochdeutschen Poesie wird darum die Heilandsmutter öfters als »Salomonskind« und »Davidsniftel« angerufen. Noch weiter hinauf, bis zu Adam verfolgt die heilige Sippe das Lukas-Evangelium (3, 23—38). Als der »zweite Adam« pflegte ja Christus über die Schranken des Judentums hinaus zu der ganzen Menschheit in Bezug gesetzt zu werden. Mit der Genealogie verband man nun die Weissagung des Jesaias (11, 1f.): »Egredietur virga de radice Jesse et flos de radice ejus ascendet.« Dieses Reis aus der Wurzel Jesse wuchs sich in der mittelalterlichen Phantasie zu einem Baume aus, dessen

Zweige die Patriarchen und Propheten trugen und der in dem thronenden Salvator oder in Maria gipfelte. Der Baum ist in der Regel ein Weinstock, nach dem Worte des Erlösers: Ego sum vitis vera (Joh. 15, 15). An unserem Altare treibt er Trauben und Ähren hervor, die Symbole von Wein und Brot des Abendmahles.

Sein Astwerk entsteht als ein abgeschnittener Zweig am Sockel der linken senkrechten Rahmengliederung, zieht sich oben mit dieser querüber und endet an der rechten Seite mit einem Rankengeflechte. Üblicherweise konnte aus den dreimal vierzehn Vorfahren Christi bei Matthäus nur eine Auswahl Aufnahme finden, zumal den leiblichen Ahnen noch einige der geistigen, der Propheten, zugesellt wurden (Taf. XVII und XVIII). Es sind im ganzen 24, acht auf jeder Seite, wovon die meisten mangels der

Attribute ununterscheidbar sind. Die durchwegs in spätmittelalterliche Trachten gekleideten Sippenmänner Davids sind paarweise verbunden und wenden sich wie in vertrauter Unterhaltung, zum Teile lebhaft agierend, einander zu. Öfters kehrt die Gebärde der ausgestreckten oder erhobenen Hand wieder, mit der sie auf den kommenden Messias hinweisen. Unsere Einzelaufnahmen geben zusammen mit den Abbildungen des Schreines und des großen Baldachines erschöpfenden Aufschluß über Anlage und Gesamtverlauf des Frieses.

Den Anfang macht, wie in der Genealogie des Lukas, Adam (Taf. XVII a). Der erstgeschaffene Mensch hat ein Tierfell umgeknüpft und hält einen Stab in der Hand. Über ihm steht der fromme Seth, der dritte Sohn Adams und Vater von Enos, mit dem blühenden Zweige, den er nach der Legende aus dem verlorenen Paradiese empfangen und auf David fortgeerbt hatte, in dessen Geschlecht er bis zu Joseph, dem Manne Mariä, gelangte. Nach diesen beiden älteren Erzvätern aus der Zeit vor der Sintflut beginnt die jüngere Patriarchenreihe mit Noah (Taf. XVII b). Er trägt die hohenpriesterliche Mitra und in den Händen die Arche. Ein nicht näher bezeichneter König und ein weiterer Erzvater schließen sich an. Dann kommt ein würdiger Bischof mit dem Kelche, der Melchisedek vorstellt, den Priesterkönig von Salem (Taf. XVII c). Der Gepanzerte über ihm ist sein Gastfreund Abraham, den er nach dessen siegreicher Rückkehr von Damaskus bewirtet hatte (Genesis 14, 18) (Taf. XVII d). Die letzte Gestalt dieser Randleiste des Nordfrieses ist der erblindete Isaak. Auf seinen Stock gestützt, lehnt er sich über den Stammbaum vor, der hier um die Ecke herum in die obere Horizontalkehle sich hineinwindet. Diese enthält als erste Figur den sitzenden Jakob, der eine Schüssel mit Linsenmus vor sich hält (Taf. XVII e). Den liegenden Mann in seinem Rücken könnte man auf seinen Sohn Joseph deuten, den letzten Patriarchen und ersten Propheten, und den Ritter, der ihm folgt, auf den kriegerischen Juda, den Ahnherrn Davids (Taf. XVII f). Jetzt taucht mit halbem Leibe ein Prophet aus den Ranken empor, eine



Abb. 14. Detail aus dem Rahmenfries der Predella.



Gugel auf dem Kopfe, in der Linken ein geschlossenes Buch. Ein König mit Krone und Zepter und ein Krieger mit Säbel und Lanze trennen ihn von einem in einen Gebetmantel gehüllten Priester, der ein Rauchfaß trägt, wahrscheinlich Aaron (Taf. XVIII e). Zu dessen Füßen steht ein zweiter greiser Priester, auf dem linken Arm einen nackten Knaben (Taf. XVIII a), vielleicht der Prophet Elias mit dem von ihm zum Leben erweckten toten Kinde, dem Sohne der Sunnamitin. Darüber, an der obersten Stelle des Südfrieses, wird König David mit dem Kronreif sichtbar, während Jesse selbst, sein Vater, seltsamerweise fortblieb. Dem Sänger der Psalmen leisten wieder zwei Propheten Gefolgschaft (Taf. XVIII b). Der eine, den Rücken bietend, ein langbärtiger Alter in einer Haubenkappe, spricht zu David hinauf (Taf. XVIII c). Der andere jüngere mit dem spitzen mittelalterlichen Judenhut auf dem Krauskopf und einer Schriftrolle in der Linken, beugt sich aus der Hohlkehle hinaus, um auf den jugendlichen König Salomo einzureden, der bartlos, in kurzem, gegürtetem Rock und Strumpfhosen, mit Krone und Zepter unter ihm steht (Taf. XVIII d). Diesem folgt abermals ein Seher mit einem gewappneten König von Juda als Nebenmann, worauf ein weiteres gleiches Paar den Beschluß macht. In dem letzten Sprossen des Stammbaumes, mit der über den Kopf gezogenen Kapuze, darf man Jesaias vermuten (Taf. XVIII f), der als der Autor der oben mitgeteilten Weissagung und als der spezielle Weihnachtsprophet in den Darstellungen der Genealogie selten fehlt.

Aber auch die übrigen berühmten Hebräer sind als Vertreter der christlichen Offenbarung, aus dankbarer Anerkennung dafür, daß das, was sie verkündet, wunderbar zur Wirklichkeit geworden ist, in die Randverzierung des St. Wolfgang Schreines wie in die vieler anderer, namentlich belgischer und niederdeutscher Marien- und Passionsaltäre, hineingekommen. Schon dem frühen Mittelalter war das Thema von den Prophetenspielen und Prophetenportalen her geläufig. Im endenden verhalf ihm — wie É. Mâle (*L'art religieux en France*, 1908, p. 226) wahrscheinlich gemacht hat — die wachsende Verbreitung der Lehre von der unbefleckten Empfängnis Mariä zu neuer Beliebtheit: tatsächlich häufen sich die Denkmäler, besonders in der Miniatur-, Wand- und Glasmalerei, erst am Vorabend der Reformation, zu Beginn des 16. Jahrhunderts. Aber wie das Kirchenportal symbolisch die »porta coeli« bedeutet, so bescheiden sich die Vorfahren Christi aus der Wurzel Jesse auch jetzt, wo das Motiv selbständige Geltung erlangt hatte, noch oft mit einer mehr dekorativen Rolle, mit der Stelle im Vorhof und Umkreise des Heiligtums.

Das Ziel ihrer Reihe, die Erfüllung ihrer Weissagungen zeigt eben die Mitte unseres Altares: den Heiland mit der jungfräulichen Mutter, die er in die Herrlichkeit aufgenommen. So spinnt sich die leitende Idee des Werkes beziehungsreich aus in diesen Friesen, die als plastische Randglossen seine Hauptdarstellung begleiten und umsäumen, wie die Musik im Paraphrasieren ein Thema umspielt. Die Bildersprache, die ihnen zugrunde liegt, hat unsere Zeit verlernt — im alten Glauben bewegte sie aber die Gemüter des Volkes. Davon zeugt unter anderem jenes köstliche Marienlied, das vom Niederrhein bis zum Fuße der Alpen bis ins 16. Jahrhundert hinein allweihnachtlich von der Krippe her ertönte:

Es ist ein ros' entsprungen  
auß einer wurzel zart,  
als uns die alten sungen,  
auß Jesse kam die art,  
und hat ein blümlein bracht  
mitten im kalten winter,  
wohl zu der halben nacht.

Das röslein, das ich meine,  
darvon Esaias sagt,  
hat uns gebracht alleine  
Marie, die reine Magd:  
auß Gottes ew'gem rat  
hat sie ein kind geboren,  
wohl zu der halben nacht.



Abb. 15. Christkind von der Predella des Hochaltars.  
Nach Abguß.



## VI.

### DER STIL DES BILDWERKES.

Die gegenständliche Prüfung der St. Wolfgang Altarskulpturen hat uns mitten hineingeführt in die kirchlichen Vorstellungen, aus denen das ganze Denkmal erwachsen ist. Nicht oft genug kann ja daran erinnert werden, daß die mittelalterliche Kunst nicht um »der Kunst willen« da war, sondern zum Leben gehörte, dem Leben diene, ein Stück des Volkstums war, dessen Anschauungen sie verkörperte. Geist und Ton ihrer Darstellungen war bedingt durch das Stoffgebiet, das wieder mit der überlieferten Typik und durch diese mit dem Dogma innig zusammenhing. Der modische Unfug, diese Gegenstände zu ignorieren, um allein in künstlerischen Analysen und zufällig-individuellen Werturteilen zu schwelgen, wäre dem Altare von St. Wolfgang gegenüber besonders verfehlt. Andererseits sind wir weit davon entfernt, diesen allein nach dem Gewichte seines Inhaltes, seines sachlichen Inventares abschätzen zu wollen. Die Besprechung seiner neben- und außerkünstlerischen Beziehungen haben wir vielmehr nur darum vorausgeschickt, um beim Genusse seiner rein künstlerischen Schönheiten um so ungestörter zu verweilen. Wieder einmal wird sich dabei zeigen, daß Inhalt und Form eine untrennbare Einheit bilden in aller Kunst, daß nicht das eine als Wesen, das andere als ein bloß »Anhängendes« gelten kann. Die suggestive Kraft des Altares beruht vor allem auf der eigentümlichen Stimmung, die seine Bilder beseelt, auf dem Ideenkreise und den Gefühlswerten, die sie in uns frei machen. Die fromme Einfalt und gläubige Sehnsucht, die Gottesminne und der Kirchenfriede des Mittelalters, diese ganze, uns verlorengegangene Empfindungssphäre ist in ihnen überzeugend zum Ausdruck gebracht. Mit welchen Mitteln dies gelungen, wie es um den inneren Bau des Werkes, um seinen eigentlichen Kunstgehalt bestellt ist, davon muß im folgenden Rechenschaft zu geben versucht werden. Die technisch-formale Untersuchung wird aber nicht allein sein artistisches Verständnis fördern: indem sie uns in die Kunstwelt blicken läßt, die

hinter dem Denkmal steht, rückt sie dieses zugleich in die richtige historische Perspektive.

Die frühgotischen Flügelaltäre hatten wie die gleichzeitigen Glasgemälde fast ausnahmslos nur kleinere Figuren und Gruppen verwendet. Diese verloren sich meist unter den schweren, drückenden Rahmenarchitekturen der Felder und Fächer, in denen sie verteilt waren. Und auch weiterhin hielt sich das Bildwerk im Verhältnis zur baulich-ornamentalen Umrahmung noch lange in bescheidenen Dimensionen, an den flämischen »Puppenaltären« und deren niederrheinischen Verwandten, mit ihrem horizontal übereinander geschichteten, freischwebenden Bogenwerke, sogar bis ins 16. Jahrhundert hinein. Auch in Oberdeutschland beginnen Skulptur und Malerei sich erst mit der Spätgotik auf den Altären freier zu entfalten, und nicht vor der Mitte des 15. Jahrhunderts füllen sich die Schreine mit lebensgroßen Gruppen und Statuen. In St. Wolfgang treffen wir nur mehr an untergeordneten Stellen des Altares: in der Staffel, wie in den Tabernakeln des Aufsatzes und der Seitenbauten, kleinere Standbilder, deren Höhe zwischen einem halben Meter und 85 cm schwankt. Die Figuren des Mittelteiles haben durchgängig natürliche Größe. Der sitzende Christus mißt 1'40 m (seine Krone 40 cm), die kniende Maria 1'15 m, Wolfgang 1'80 m, Benedikt 1'75 m, Georg 1'90 m, Florian 1'70 m. Auch die Statuen im Untergeschosse des Aufsatzes sind durchschnittlich je 1'10 m hoch. Die Länge des Kruzifixes beträgt 1'20 m.

Es liegt auf der Hand, daß diese Höhenmaße bestimmend wurden für den Stil unserer Skulpturen. Die Macht der Erscheinung, die monumentale Wirkung, die von ihnen ausgeht und in der Holzgotik kaum wieder erreicht worden ist, wäre bei kleineren Verhältnissen ausgeblieben. Die Herstellung so großer Schnitzfiguren setzt nun an sich schon eine vorgeschrittene Handfertigkeit voraus, eine sichere Herrschaft über die Technik. Wie geschickt mußten die Stützpunkte verteilt sein, damit die ausgehöhlten Hölzer, aus denen die Statuen zusammengesetzt sind, sich wechselseitig versteifen, wie breit mußten die Eisen geführt werden, um in gleichmäßig sauberem Schnitt über Fugen und Nähte hinwegzugleiten. Aber gerade ihres äußeren Umfanges wegen würden die Figuren leer erscheinen, ohne eine entsprechende Vergrößerung der Charaktere. Erst ihre innere Wucht, das gesteigerte Existenzgefühl, welches das gewaltige Gerüst durchdringt, gibt ihnen die statuarische Würde. Dabei hat dies großplastische Wesen dem Realismus des Bildners wohlthätige Schranken auferlegt, ihn bewahrt vor den Ausschreitungen des Zeitgeschmackes, der Virtuosität und ihrer Tochter, der Manier.





Abb. 16. Haupt Christi vom Mittelschrein.  
Nach Abguß.



Abb. 17. Haupt Mariae vom Mittelschrein.  
Nach Abguß.



Wesentlich erleichtert wurde dem Meister seine Aufgabe freilich dadurch, daß es sich nicht um eigentliche Freiskulpturen handelte. Die vom baulichen Hintergrund des Altares losgelösten und doch seiner Flucht folgenden Figuren halten wie Giebelstatuen die Mitte zwischen Rundwerk und Relief. Von diesem haben sie die Eigenschaft, bloß für eine Ansicht komponiert zu sein, von jenem die volle Ausführung, nur mit Vernachlässigung der unbearbeiteten oder ausgehöhlten Rückseiten. Selbst die rundgeschnitzten Eckstatuen der Heiligen Georg und Florian, obwohl die exponiertesten des ganzen Altares, lehnen sich eng an dessen Baukörper an, auch bei ihnen besteht keine gleich volle Geltung aller Seiten. Die übrigen Figuren aber sind durchwegs für je eine Hauptansicht berechnet, und zwar so strenge, daß z. B. die Köpfe Christi, Mariä und Benedikts in unseren Sonderaufnahmen asymmetrisch erscheinen, »verbaut«, wie der Bildhauerausdruck lautet: denn, auf die Wirkung der Schrägansicht, die Dreiviertelprofilstellung gearbeitet, sind sie in zu reiner Vorderansicht wiedergegeben.

Diese Tendenz einer möglichst starken Anschaulichkeit, selbst auf Kosten der anatomischen Richtigkeit, erhellt noch deutlicher aus den Gipsabgüssen einer Anzahl von Köpfen der Altarfiguren, die wir zum ersten Male veröffentlichen (Abb. 16 bis 20). Die im Gipsmuseum der Wiener Kunstakademie und im Innsbrucker Privatbesitz vorhandenen Abformungen gehen auf Tonabdrücke des Linzer Museums zurück, die der dortige Bildhauer Johann Rint, gelegentlich der Altarrestauration in den Jahren 1859—1860, angefertigt hat. Die Erscheinung im Gips und der neue, ungewohnte Standpunkt geben ihnen ein neues Aussehen, eine packende Unmittelbarkeit, die an den Eindruck unretuschierter Porträtaufnahmen erinnert. Die leichte Übertreibung der Muskelbewegung, des Spiels der Gelenke, der Charakteristik der Hautoberfläche, mit einem Wort die überstarke Modellierung war wieder durch die Fernwirkung von der bestimmten Stelle, unter einer bestimmten Beleuchtungsart, bedingt. Diese Naturveränderungen dienten also demselben Endzwecke, wie die »einseitige« Ansicht der Köpfe. Auch in den Wechselbeziehungen von Gestalt zu Gestalt zeigt unser Schrein eine unauffällige, aber gefühlsmäßig notwendige, durch Kontraste verdeckte Unsymmetrie. Meldet sich hier schon eine Reaktion gegen den Regelzwang, die pendantische Konsequenz der letzten Gotik?

Wolfgang und Benedikt, Georg und Florian, Katharina und Margareta, selbst die kleinen Engelfiguren im Schreine weichen nicht nur in den

Maßen untereinander ab, auch in Tracht, Stellung und Bewegung ist jeder Parallelismus vermieden und individuellstes Leben angestrebt. Für die verschiedenen Grade der Ausführung war der Standort der Figuren maßgebend. Mit der Entfernung vom Beschauer wird die Arbeit breiter, lässiger, dekorativer. Nur die Altarpartien, die am meisten ins Auge fallen, erfuhren eine sorgsamere Behandlung. Auf dieses System war der Betrieb spätgotischer Werkstätten von vornherein zugeschnitten. Der Vertrag z. B., den der ältere Hans Imhof im Jahre 1493 mit Adam Kraft über das von ihm nach St. Lorenz in Nürnberg gestiftete Sakramentshaus abschloß, bestimmt, daß der Fuß des Tabernakels »wercklich doch nit kostlich von arbeit sein soll, nachdem er unnter dem gang nit fast gesehen wurd«. Vom Mittelteil jedoch wird verlangt: »Solche corpus mit sampt allen materien, pilden, aufzugen, capiteln und allen anderen stücken obgenannt soll alles auff das wercklichst, kunstlichst und aller reinist gemacht werden, wann es am meinsten den menschen in augen und angesehen wurd«. Die »pilden« in den oberen »aufzügen« betreffend, lautet wieder die Vorschrift: »Solchs soll auch kunstlich und wol gemacht werden, aber doch nit als subtilig als das unter, wann es hoher sten würd vnd von den menschen nit als wol gesehen mag werden«.

Auch unser Schnitzer hat in den Statuen des Mittelschranks, dem Corpus des Altares, sich sichtlich zusammengenommen, hier sein Höchstes gegeben. Köpfe und Hände scheinen ohne Vorbehalt nach der Natur abgeschrieben, mit aller Entschiedenheit sprechen sich Knochenbau und Muskulatur unter den Gewandmassen aus, und diese selbst sind gleich meisterhaft in ihrer Stoffwahrheit wie in der Flächenbewegung. Wie resolut aber auch der Form bis ins Letzte nachgegangen ist, der Vortrag verliert sich nicht ins Kleinliche, in die auspolierte Glätte, die Statuendrechslerei so vieler moderner Holzbildhauer: die Figuren sind mehr durchgebildet, durchmodelliert als ausgeführt. Vielleicht verdanken sie ihre Frische auch dem Umstande, daß die nordische Holzplastik der Zeit Tonmodelle, Gipsabgüsse, Gliederpuppen und ähnliche Präzisionsmittel nicht gekannt hat. Nur Steinmetzen und Erzgießer bedienten sich eigentlicher Hilfsmodelle aus Holz und Wachs, wenn sie einer Figur den »possen« gaben. Die Bildschnitzer begnügten sich, wie noch heute, mit Kleinskizzen aus Wachs, häufiger aus Holz, sogenannten Klötzchen, in denen sie nur die Hauptmasse der Figur und ihre Bewegung notierten. Auch darf man ruhig annehmen, daß sie meist keine anderen Werkzeuge zur Verfügung hatten, als jetzt etwa die Bildhauer in Gröden: die Schnitz-





Abb. 18. Haupt des hl. Benedikt vom Mittelschrein.  
Nach Abguß.



Abb. 19. Haupt des hl. Wolfgang vom Mittelschrein.  
Nach Abguß.



bank, das Stemm-, Flach- und Hohleisen. — Vom Messer wird der tüchtige Holzschneider, ausgenommen bei der Kerbschnitzerei, ebenso wie von Raspeln und Feilen, nur selten Gebrauch machen und die Formen lieber gleich mit dem Eisen in jener Schärfe und Klarheit herauszuholen suchen, die das Material zuläßt. Eine besondere Vertrautheit mit der Praxis der Holztechnik setzen dabei die tiefzügigen, unterschrittenen Falten der Gewänder voraus, wegen der Gefahr des Ausschlitzens der Späne. Auf die technische Anstelligkeit, auf den Blick und Schick des Mannes, den Nerv seiner Hand kommt alles an. Daher verteilte sich die Tätigkeit der Werkstatt gewiß nach der Wertabstufung der einzelnen Altarpartien. Die Nebensachen blieben den Gehilfen, das untergeordnete Beiwerk den Lehrjungen überlassen. Die wichtigeren Statuen ließ der Hauptschnitzer von den Gesellen sich wohl nur anschneiden, aus dem Rohen vorhauen, um dann selbst Köpfe und Hände reinzuschneiden, »auszumachen« und »abzufertigen«. Da galt es, die Fläche mit wenigen, aber treffsicheren Druckern zu beleben oder ein Detail mit scharfem Stichelstrich nur anzumerken, hier eine Tiefe hineinzusetzen, dort eine Überschneidung klarzumachen — erlaubt doch die Messertechnik im weichen Holz weit einläßlichere Stückkorrekturen als die Steinbildnerei. Auf die für das Ganze entscheidende Stilisierung konnte endlich der leitende Altarmeister durch seine Vorlagen und die, wie wir gehört haben und noch hören werden, höchst wichtige Fassung der Skulpturen einwirken. So erklärt sich eine Wendung, wie das »*manu ac industria yuonis cognomine strigel*« in der Künstlerinschrift des oben erwähnten Schreines aus S. Maria-Calanca in Basel.

Es handelt sich hierbei um gemeingotische Handwerksgewohnheiten, die wir daher auch in verwandten Berufen antreffen. In dem zitierten Vertrage über das Kraftsche Sakramentshaus wird Meister Adam zwar verbunden, »mit sein selbs leib zu arbeiten«, aber zugleich vier, mindestens drei Gesellen zur schnelleren Förderung des Werkes einzustellen. Besonders interessant ist, was wir über die Augsburger Holzschneidewerkstatt für die Prachtwerke Kaiser Maximilians aus einem Briefe Jobst de Negkers an den Kaiser vom Jahre 1512 erfahren (veröffentlicht in Herbergers Schrift über K. Peutinger, 1851, Anm. 91). Da heißt es: »So will ich daran vnnd darob sein, den zwayen formschneidern alle sachenn fürnordnen, beraitten vnnd zulest mit meiner aigen hanndt auss- vnnd abfertigen vnnd rain machen, damit die arbaitt vnnd stuckwerck alle ainander des schnitz gleich vnnd zulest von einer handt aussgemacht werden, auch

niemand mer dann ain hanndt daran erkennen muge.« Ebenso verpflichtet sich Konrad Meit, der Bildhauer der Margarete von Österreich, in dem Kontrakte über die Grabmäler in der Kirche zu Brou von 1526 nur zur eigenhändigen Ausführung der Gesichter, Hände und Fleischteile (les vifs), während er für das übrige außer dem Bruder Thomas andere gute und erprobte Gesellen verwenden werde. Man kann sich darauf verlassen, daß der St. Wolfgang Altarmeister, wären im Vertrage so genaue Vorschriften überhaupt für nötig befunden worden, gleiche, wenn nicht noch weitergehende Freiheiten sich ausbedungen hätte. Und auch hier wird erst bei der Ausführung im großen das Beste, Feinste und Geistvollste in die Arbeit hineingekommen sein, sie jetzt erst das Charaktergebende, den eigentlichen Guß, ihr Gesicht erhalten haben.

Die Mitte des Aufbaues behauptet herrschend die Gruppe Christi und Mariä. Wie das Thema der Marienkrönung in ihr seine für die nordische Kunst klassische Form gefunden hat, ist bereits gesagt worden. Mit der ganzen Einfachheit und Sparsamkeit, welche die Plastik fordert, entfaltet sich die Komposition, ihre Spannung in der Fläche ist vorzüglich. Durch den verschieden erhöhten Stand und ihre Stellung zueinander bringen die Figuren in die kubische Ruhe des Schreines ein rhythmisches Leben, auf dem die Schönheit der Gruppe in erster Linie beruht. Die Achse derselben geht in der Diagonale von links nach rechts. Christus, auf höherem Sitz, in die Tiefe gerückt, hält der Masse nach der im Vordergrund, auf dem Boden der Estrade, knienden Maria das Gleichgewicht — wie wohltuend wirkt über ihr der leere Raum! Die große, eindrucksvolle Segensgebärde Christi vermittelt zwischen den beiden Ebenen, in denen die Figuren gedacht sind. Es ist eine muskulöse, starkknochige Bauernhand, von trefflicher Bildung, voll gefühlter Bewegung. Von derselben Echtheit ist die ganze Gestalt, die, abgerundet und sicher in sich, schon durch ihr körperliches Dasein imponiert. Der breite Wuchs, die elastische Haltung, die lockere Gelenkigkeit der Glieder gewähren die Vorstellung unbeugsamer, geschlossener Kraft, einer bäuerlichen Kernnatur. Tatsächlich haben wir nicht den überlieferten Heilandstypus der mittelalterlichen Kunst vor uns, in dem noch viel vom altchristlich-byzantinischen Schema fortlebte, sondern ein bestimmtes Modell mit den Rassemerkmalen des Deutschirolers. Der Gipsabguß des Kopfes läßt die Anlage der Formen noch besser erkennen als der Lichtdruck nach dem Originale. Der kurze Rundschädel mit dem stark abgeflachten, steil abfallenden Hinterhaupte spitzt sich nach unten eiförmig zu, hat also die



größte Ausladung an den Schläfen. Das Gesicht ist verhältnismäßig lang und schmal, aus der Stirn tritt ein leichter Höcker hervor. Die etwas schräg gestellten Augen mit schmalem Unter- und schwerem Oberlid, darin eine tiefgezogene Hautfalte, liegen wegen der kräftigen Nasenwurzel ziemlich weit auseinander. Die Nase selbst ist kurz mit starken Flügeln, der Mund klein mit scharfkantig geschnittenen Lippen. Das gewaltige Haar umwallt das Haupt in symmetrisch verteilten Locken, die sich überzierlich aufrollen und wellig über Schläfen und Hals fallen. Mit dem Hohleisen ausgestemmt, sind sie ein erlesenes Stück Schnitzarbeit für sich.

Dasselbe Naturgefühl wie in der Christusgestalt waltet in ihrer Gewandung. Vorzüglich ist der schwerbrüchige Goldbrokat des Pluviale durch die bloße Form charakterisiert, und in prachtvollem Schwung schneidet über dem blauen Umschlag die breite Borte herein mit ihrem Geschlinge wilder Rosen, das in köstlicher Relieifarbeit eine Perlenstickerei nachahmt. Der dünnere Damaststoff der Tunica talaris, des »ungenähten Rockes«, bauscht sich dagegen ziemlich unruhig, und sein langes, von dem Engel zu Füßen Christi aufgefangenes Ende war nur zur Ausfüllung des Raumes nötig. Diese spielerische Faltenhäufung steht im Widerspruch mit dem tiefen Ernst, der einfachen Größe, dem schlichten Heldenanstand des thronenden Heilandes — Eigenschaften, die man hinter der Nüchternheit und Prosa im Auftreten von Bergmenschchen nicht selten beobachtet. Eine leichte Steigerung der aus der Wirklichkeit genommenen Züge genügt, um der Gestalt ein höheres Leben, etwas von einem Bauernkönig zu geben. Über dem machtvollen und leidenschaftslosen Ausdruck des Kopfes ruht aber ein Schatten von Trauer: es ist die Stimmung der Stunde, in der sich der strenge Richter erweichen läßt durch die mütterliche Fürbitte.

Auch der völlig individuellen Maria liegt kein ausgeprägter Typus, sondern ein ländliches Modell zugrunde, das aber über das gemeine Leben hinausgehoben, zur Madonna geheiligt ist durch den Adel großer und doch zarter Formen — auffällig schwach und unempfunden nur ihre Hände, zum Unterschied von den wundervoll energisch durchgearbeiteten Händen der männlichen Schreinfiguren. Die günstigste Ansicht der Statue bietet sich von einem tiefen Punkt ihrer linken Seite. Das breitflächige Antlitz mit dem kurzen Kinn, dem Stumpfnäschen, den mandelförmigen, braunen Augen unter dünnen Brauen, der Kummerfalte auf der Stirn ist kein niedliches Defreggergesicht. Es hat auch nichts Schwärmerisches, Erdentrücktes, nichts Weichlich-Sentimentales, vielmehr — dies zeigt



Abb. 20. Haupt des hl. Georg.  
Nach Abguß.



noch deutlicher als die Sonderaufnahme des Originalkopfes wieder der Gipsabguß — etwas Herbes. Erst die ehrfürchtig-scheue, seitliche Wendung, der still gesammelte Ausdruck gibt dem Kopfe seinen rührenden Zauber. Dieses demütig-liebreiche Neigen und Beugen war ein Gedanke, hervorgegangen aus der tiefsten Auffassung des Gegenstandes, der echte Gedanke eines Meisters. Aus der Technik und dem Material des Schnitzstoffes heraus erfunden ist dagegen die Anordnung des Haares, sein Zusammenspiel mit den Falten des Mantels. Das Gefallen an solchem durchbrochen-unterhöhlten Geringel hat in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Steinarbeit bekanntlich von der Holzplastik übernommen. An der St. Wolfgang Maria ist der reiche Lockenfall darum von besonderem Reiz, weil seine Bewegungsrichtung im Faltenzug der Schleppe sich fortsetzt, die, über das dunkelrotbraune Kleid niedergleitend, auf dem Boden der Estrade sich ausbreitet. In die gotische Biegung der Figur ist damit eine große, durchgehende Linie, eine melodische Kadenz gekommen, die gut stimmt zur wundermilden Hoheit der Gnadenmutter. »Von Mitleid ergriffen mit der sehnenenden Seele des Gläubigen, selber liebend und sehnsüchtig bewegt« — diese Saite ist in unserem Marienbild angeschlagen, diese Idee in ihm ausgesprochen mit einem Schönheitssinn, wie er nur wenige nordische Schöpfungen des Jahrhunderts so rein verklärt.

In den sechzehn Engeln des Schreines ist wieder die Kindernatur mit Humor belauscht und in ihren Äußerungen mannigfach abgewandelt (vgl. die Schlußstücke der einzelnen Kapitel). Bei der Schilderung dieser frohgelaunten Schar in ihren goldenen, buntgefütterten Kirchengewändern konnte der Künstler mit allerlei Einfällen für die Zurückhaltung sich gütlich tun, die er bei den heiligen Gestalten sich auferlegen mußte. Die Teppichhalter im Hintergrunde sind ein beliebtes Versatzstück der spätmittelalterlichen Plastik, das besonders häufig auf Grabsteinen und Altären Verwendung findet, so speziell in Südtirol am Multscher-Altar in Sterzing, an den Schreinen von Gries, Barbian, Dreikirchen, Pinzon, Villanders, Tisens und auf einem Relief aus Bozen im Innsbrucker Ferdinandeum. In Gries erscheinen diese Begleitfigürchen nur gemalt auf der Rückwand des Kastens, wogegen sie in St. Wolfgang, wie an den anderen genannten Altären, im Brustbild geschnitzt, hinter dem ausgebreiteten Dorsale an die Rückwand des Kastens geheftet und den Eindruck von freien Figuren vortäuschen. Die vier halbwüchsigen Knaben walten ihres Amtes mit einem reizenden Chorschülerernst. Ebenso eifrig sind die beiden kleinen Sängerpaaire unter den Tabernakeln der Seitenpfeiler bei der Sache. Ihre

zärtlich aneinander geschmiegt Körper scheinen sich im Takte des Liedes zu wiegen, das die derber bewegten Blasengel über ihnen aus vollen Backen hinausschmettern. Auf dem Notenstreifen, den das rechtsseitige Paar hält, steht der verstümmelte Anfang einer lateinischen Marienhymne. Diese halbmeterhohen Kinderfigürchen gliedern sich der Dekoration des Schreines trefflich ein, obwohl die oberen im Stil besser sind als in der Ausführung. Ihre bloß angelegten Finger zum Beispiel erscheinen, aus der Nähe gesehen, unfertig und roh. Sauberer sind die sechs unteren Engel gearbeitet. Ihre drallen Gesichter mit aufgebogenem Näschen und spitzem Kinn in weichem, rund geschnittenen Gelock atmen überschäumende Lust, eine kindliche Ausgelassenheit, die durch die Nähe der höchsten Personen nur wenig gedämpft wird. Zwei eilends herangestürmte größere Jungen haben sich in den Ecken des Schreines in verwegenen Stellungen niedergelassen und nach Pagenart die Schleppen Christi und Mariä ergriffen. Sie haben auch den richtigen Pagenhumor. Besonders liebenswürdig der unter dem Faltengehänge Christi halb verschwindende Schelm in goldener, rot gefütterter Dalmatica über der dunkelblauen Tunicella: wie leicht ist sein Schweben ausgedrückt! Sein Gegenüber, der Schleppträger Mariä, in blauem Meßbröcklein über der Alba, mit dem keck zurückgeworfenen Köpfchen unter der Turbanmütze ist kein weniger gewandter Flieger. (Unsere Schreinansicht zeigt ihn ohne den erneuerten rechten, aber mit dem vor der jüngsten Restaurierung des Altares fälschlich nach aufwärts gerichteten linken Flügel.) Den kleinsten Kinderengeln endlich, die mit katzenhaft-munteren Wendungen den Sockel der Estrade umscherzen und an den Enden des Thronteppichs sich zu schaffen machen, steckt unter den zierlich flatternden Chormänteln schon unverkennbar der Renaissanceputto im Leibe.

Gedrängter in ihrer Formenfülle als die Gestalten der Mittelgruppe sind die Seitenstatuen der Heiligen Wolfgang und Benedikt. Trotz der trennenden Schranken sind sie durch die Art ihrer Anordnung in die Hauptkomposition miteinbezogen. Die an sich ungemein rund gesehenen Figuren treten aus dem Schattendunkel ihrer Nischen noch körperhafter heraus, gleichsam ans Rampenlicht des Schreines, in dem ihre Formen erst ganz ineinander verschmelzen: Meisterleistungen einer fast modern anmutenden Lichtplastik, die gleichwohl bei der dekorativen Wirkung nicht stehen geblieben ist. Geistliche vornehmen Ranges verkündet, abgesehen von der Tracht, schon die pompöse Haltung, der stattliche Habitus der Gestalten. Es sind jedoch keine gleichgültigen Großwürden-



träger der Kirche, sondern bedeutende, in der ganzen Gediegenheit ihrer Existenz gegebene Persönlichkeiten. Der freie Schwung ihrer Erscheinung geht weit hinaus über die trockene Formelhaftigkeit der meisten Bildnisfiguren auf oberbayerischen, salzburgischen und tirolischen Grabsteinen der Spätgotik, die sonst die nächsten formalen Analogien bieten. Ohne gesuchte Subjektivität, ohne Pathos und Pose gewinnen sie durch die selbstverständliche Sicherheit ihres Auftretens Fühlung mit dem Beschauer. Die Wahrheit der Gattung ist es, die in ihnen monumental verdichtet, sie zu Charakterbildern stempelt ihres Standes, ihrer Zeit.

Dieser große Wurf der Gesamtanlage wird auch durch die naturgetreue Einzelausführung nicht beeinträchtigt. Für den »lieben Herrn Wolfgang« ist die leicht ruhende, vornehm-bequeme Haltung mit der ausladenden linken Hüfte und dem gebogenen rechten Bein physiognomisch nicht weniger bezeichnend als das faltige Antlitz mit seinem gemüthlichen Ernst, seiner gelassenen Milde. Im scharf auffallenden Lichte scheinen dessen Formen sich von selbst zu modellieren, so fein ist die Textur der pulsierenden, porösen Hautdecke. Und wie ausdrucksvoll treten unter den Handschuhen die kräftigen Hände mit ihren biegsamen Gelenken hervor, wie persönlich ist der Schnitt des Mundes mit den leise herabgezogenen Winkeln und den beredten Lippen. An diesem Bilde sieht man, wie Affekt in Charakter, wie Realismus sich in Stil umsetzt. Eine sichere, selbstbewußte Kunst hat dem im 15. Jahrhunderte schon etwas konventionell abgeschliffenen Typus des Heiligen, den noch das oben reproduzierte Wallfahrtsblättchen und die Außenbilder des zweiten Flügelpaars unseres Altares zeigen, neue geistige Konturen gegeben. Die Figur hat eine zweifellose Wirklichkeit, eine innere Notwendigkeit, die überwältigt.

Als einen Gottesmann anderen Schlages gibt sich St. Benedikt schon im Motiv seiner Stellung und Bewegung. Die gebieterische Entschlossenheit einer »absoluten Natur« ist in der strammen Hünengestalt mit dem aufgestemmtten Krummstabe und der, wie befehlend, zum Segen ausgestreckten Hand. Frei und schön sitzt der Kopf auf den Schultern: der energisch-kluge, politische Kopf eines Ordensgenerales, der unter seinen Fettlagen und der wie gegerbten Haut mehr verbergen als verraten möchte. Die psychologische Analyse war also komplizierter als bei Wolfgang, geht aber gleichwohl ohne Bruch auf, denn sie dringt ebenso voll und wuchtig in den vitalen Kern des Dargestellten ein. Vielleicht verdankt die Figur dem menschlichen Anteile des Bildhauers an seinem Modell ein noch größeres Maß von Lebenswärme, etwas von der in

italienischen Kunstwerken der Zeit so häufigen »terribilità«. Jedenfalls erscheint die Charakteristik infolge der Zurückdrängung des Beiwerkes konzentrierter. Wogegen der Prunk und die Pracht der Pontificaltracht Wolfgangs dem Kopfe einigermaßen Konkurrenz macht.

Haben an diesen Statuen die Formen sich erst durch die schleppenden Stoffmassen hindurchzuarbeiten, so schmiegen sich die Rüstungen der Heiligen Georg und Florian umgekehrt dem Körper der Figuren aufs genaueste an (Taf. X u. XI). Dieser bleibt in allen Teilen erkennbar, durchsichtig unter dem wie angegossen sitzenden »Krebs«: Rüstung und Mann bilden recht ein Stück zusammen. In Wirklichkeit gestattete jene wohl keine so freie und plötzliche Bewegung, wie sie Georg ausführt. Aber gerade das Momentane seiner Stellung, die federnde Biegsamkeit des Leibes, an dem jeder Nerv von Stahl zu sein scheint, der in einer Aufwallung trotziger Siegesfreude keck herausgedrehte Lockenkopf mit den hartverständigen Zügen und dem kühlen, gedeckten Blick geben den Eindruck sehniger Jugendkraft, die sich Manns genug fühlt, auch das Schwerste leicht zu nehmen. In den Tagen Karls des Kühnen und Maximilians I. hatte man das volle Verständnis für so schmucke Märchenprinzen, die noch einmal den Zauber der höfischen Welt heraufbrachten; bekennt doch selbst Melanchthon gelegentlich: Nichts sei schöner, als einen Mann in voller Rüstung zu sehen (*nihil est pulchrius quam videre virum cataphractum*). Dazu das phantastisch-naturwahre Untier unter den Füßen des Helden, ein famos in das schmale Achteck der Konsolenplinthe hineinkomponierter »Tatzelwurm«, in dem die ganze Bestienpoesie des Mittelalters steckt. Die Wirkung der Figur ist aber vor allem in der Klarheit des Motivs begründet, im Zusammenklang des lebendigen Moments mit der formalen Absicht. Obschon nicht vollrund gedacht, silhouettiert sie sich in verschiedenen Anblicken, Wendungen und Beleuchtungen aufs glücklichste. Der Preis gebührt wegen des hier besonders kühn bewegten Kontrapostes wohl der Frontansicht, jedoch auch die Dreiviertelansicht hat ihre Vorzüge. Das elegante Stehen des Ritters, sein wohliges »portamento« hätte kein italienischer Bildner des Quattrocento besser getroffen — ein Zusammenhang mit den Schildhaltern, den Scudotenenti oder Portascudi der Dogengräber, der vermutet wurde, ist aber so wenig vorhanden wie etwa im Gesichtsausdrucke mit gewissen Tonbüsten der Florentiner Frührenaissance. Wohl hat dieser Georg die stolze Bewegungsfähigkeit einer südlichen Rasse. Seine schneidige Anmut ist aber urgotisch, reindeutsch, man kann sich ihn nur blond vorstellen. Und er hat nur einen



Nebenbuhler: den König Artur Peter Vischers am Maximiliansgrab in Innsbruck.

Eine nicht weniger bodenständige Figur ist der himmlische Feuerwehrmann Florian, das gemütliche, leicht humoristisch schattierte Seitenstück des tapferen Drachentöters. Wie der hl. Wolfgang im Schrein steht er auf einem als schieferiger Fels charakterisierten Erdsockel — ein an ober- und niederdeutschen Schnitzfiguren der Zeit ungemein häufiges Motiv. In dem seitlich geneigten Kopf mit den scharfen Zügen, die, zumal im Gipsabguß, wie über der Natur geformt erscheinen, in der empfindsamen, etwas gewundenen Haltung des schwächtigen Körpers bewahrt die Gestalt offenbar Manches von der Sonderart des Modells. Doch findet sich ein ähnlich bewegter Florian, wohl bayerischen Ursprungs, im Bayerischen Nationalmuseum zu München (Katalog d. got. Altertümer, 1896, Nr. 560). Im Geist und Formenzug der Statue verspürt man aber wieder einen Vorklang des anderen Innsbrucker Grabbildes von Peter Vischer, des Königs Theodorich.

Auch die glänzende Behandlung der Rüstungen haben die beiden Ritter — »guet wäppner, versilbert und vergolt nach notturft« nennt sie schlicht der Altarvertrag — mit jener ehernen Grabgesellschaft gemein, deren Modelle ja meist gleichfalls von Tiroler Holzschnitzern geliefert worden sind. Man denkt an die trefflichen Leistungen der damaligen Plattner und Panzerschmiede in Tirol, deren Handwerk zu einer Kunst herangediehen war, sieht man, wie fein gebaut diese »Kürisse« sind, wie präzise ihre einzelnen Teile ineinandergreifen. Bei seinem Einritt in Gent im Jahre 1477 trug Maximilian eine silberne Rüstung ähnlicher Form, zu der sich auf Schloß Matzen im Unterinntal die Visierung erhalten hat. Schon öfters bemerkt wurde auch die Verwandtschaft mit zwei Reiterharnischen des Erzherzogs Sigismund von Tirol, jetzt in der Waffensammlung des Wiener Hof-Museums (Saal XXV, Nr. 41, 45). Über den gezaddelten Kettenpanzer legt sich die Harnischbrust mit den »geschobenen« Achseln bei Georg, den »Schwebescheiben« bei Florian; an den Leibreifen hängen die Beintaschen mit den scharf ausgeschnittenen Brechrändern (Stauchen); an die Bein- und Armröhren sind die geschnäbelten Eisenstiefel und die an den Knöcheln mit Spitzen beschlagenen Stulpenhandschuhe angeschnallt. Weniger turniergerecht sind die Kopfbedeckungen: der mit rot-goldenen Bändern turbanartig umwundene Herzogshut Florians und das aus grünem, goldfarbigem und rotem Stoff gedrehte »schapel« Georgs, dem wir schon bei einigen Engeln im Schreine begegnet sind. Zu den Rüstungen hätte vorschriftsmäßig die Schallern gehört oder der

Helm mit Zimier — warum der Schnitzer sie hier nicht brauchen konnte, haben wir schon gehört. Die auf allen Seiten von Zacken, Buckeln, Kacheln und Stacheln starrende Eisengotik dieser Armatur findet ihren das Auge hochbefriedigenden Ausklang in den ungeheueren »Reisspießen« der »reisigen« Herren mit den rotweiß gestreiften Rennfähnlein an der



Abb. 21. Krone einer Reliquienbüste der hl. Agnes im Brixener Domschatz.

Spitze. Von delikatester Ausführung sind schließlich die Verzierungen der Harnische: die Riffelungen, Kehlungen, Gravierungen, vergoldeten Ätzungen der Plattenstücke wie das Lederzeug des Wehrgehanges der langen Reiterschwerter. Diese Einzelheiten wirken jedoch keineswegs trocken, stören nicht die plastische Illusion — die Figuren bleiben die Hauptsache, sind nicht zu Kostümbildern herabgedrückt.

Das Leblose interessierte den Künstler eben kaum weniger als das Leben. Mit einer, weil unauffällig, um so staunenswerteren Gründlichkeit sind alle Nebendinge geschildert, darunter mit besonderer Vorliebe kostbares Geschmeide. So wären gleich die Kronen Christi und Mariä, in Edelmetall ausgeführt, kleine Wunderwerke spätgotischer Goldschmiedekunst. Die Heilandskrone ist als ein mit Rosetten und höckerig geschliffenen Steinen besetzter Reifen gedacht, dessen Zinken in einen aus Goldblech geschnittenen und getriebenen Kranz übergehen. Sein zart verkräuselttes Ranken- und Blattwerk umschließt die mitraähnliche Kron-



kappe, deren Gerippe zwei breite, mit Tafelsteinen belegte Spitzbögen bilden; in dem Zwischenraum, der sie trennt, verzweigen sich Laubwindungen zu einem hohen Bügel, mit einer Kreuzblume an der Spitze (Jobst u. Leimer a. a. O., Bl. 25 b). Ganz ähnlich gebaut ist die sogenannte Hauskronen Reliquienbüste der hl. Agnes im Brixener Domschatz (Abb. 21). Ein Maler (pictor) hatte den Entwurf oder das Modell auch zu diesem, von zwei dortigen Goldschmieden 1482—1496 gearbeiteten Reliquiar besorgt (K. Atz, Der Kunstfreund, 1905).

Plastische Schaustücke sind auch die Krummstäbe Wolfgangs und Benedikts. Das Pedum des ersten steckt in einem farbig imitierten Elfenbeinüberzug; unter dem frei in Krabben sich auflösenden Nodus ist die mit dem Monogramm Christi bestickte Bursa, die Mappe mit dem der Hostie unterzubreitenden Meßtuche (corporale) angeheftet, an der das Schweiß Tuch, die Manipel, hängt. Die Schnecke läuft in eine wedelartige Ranke, mit dem Oster-



Abb. 22. Pedum des hl. Wolfgang vom Hochaltar.

lamm in der Öffnung, aus (Abb. 22). Auch an dem Pastorale Benedikts ist ein Schweißstuch befestigt, das der Heilige in die Linke genommen hat, um nicht mit bloßer Hand Stab und Glas — dieses ist ein grünliches, mit Narben geziertes »Wuppenglas« — zu berühren. Die Krücke seines Pedums rollt sich wieder in eine elastische Ranke mit gelappten Blättern auf. Den sechsseitigen Nodus umgibt eine Tabernakelarchitektur, deren vier sichtbare Nischen die Madonna zwischen Katharina, Barbara und dem Täufer enthalten (Abb. 23). Motive beider Stäbe findet man an einem silbernen Pastorale von 1485 im Petersstifte zu Salzburg und an einem für den Weihbischof Albrecht 1490 angefertigten Stabe des Passauer Domschatzes (Österr. Kunsttopographie, XII, Taf. XI, und W. M. Schmid, Passau, 1912, Abb. 68).

Derselbe Gestaltungstrieb und technische Witz wie in der Nachbildung dieser liturgischen Prachtgeräte bewährt sich an anderen Attributen der Schreinfiguren. So ist das Kapellchen in der Rechten Wolfgangs ein



Abb. 23. Pedum des hl. Benedikt vom Hochaltar.

selbständiger Kleinbau, eine Miniaturkirche von exaktester Ausführung: Chor und Schiff in sauberer Putzquaderung, mit abgetreppten Strebebepfeilern, das steile Satteldach mit schuppenartigen Ziegeln eingedeckt, an der Nordseite ein luftig hinfiligriertes Türmchen mit Glockenstube und geschlossenem Helm. Der Schmuckfreude des Schnitzers boten weiterhin der Hirten- und die Siegelringe Wolfgangs, die Metallbeschlüge auf dem Rücken seiner gelbseidenen Pontifikalhandschuhe, die »circuli aurei«, endlich die Schließe seines Pluviale, mit dem Reliefbildchen der thronenden Madonna in einer Dreipaßblende (Abb. 24), dankbare Aufgaben. Mit diesen goldenen, silbernen oder bronzenen Halsspangen, den fibulae, monilia, pectoralia, pomellae, clausurae





Abb. 24. Mantelschließe des hl. Wolfgang.

(oberdeutsch: gesperr) trieben Gotik und Renaissance bekanntlich einen besonderen Luxus. Kein Geringerer als Verrocchio hatte solche Chormantelschließen für das Florentiner Domkapitel gearbeitet. Unser Alpenkünstler durfte sein Feinschmiedetalent, seine ornamentale Erfindungsgabe nur in einem geringen Surrogatstoffe zeigen. Die funkelnden Rubine, Smaragde, Saphire sind — Holzstifte mit bemalten Köpfen, die Perlen in den Vergoldergrund eingepreßte Holzkugeln, »Paternosterkörner« geheißen, weil sie zur Anfertigung von Rosenkränzen und Paternosterschnüren verwendet wurden. Der

brillante Effekt schlägt indes alle ästhetischen Bedenken nieder.

Ähnliche Nachahmungswunder sind, wie schon angedeutet, in den Stoffen und Geweben, speziell in den kirchlichen Ornaten, gegeben. Der Altar ist nicht nur eine Schatz-, sondern auch eine Paramentenkammer; die »gulden tuecher« sind nach Vorschrift des Vertrages von dem Meister wirklich »nach dem chostlichen und pesten, so er das gemachen mochte« gearbeitet worden. Die Sticker und Posamentierer der Spätgotik zählten ja zu den Künstlern und standen im Zunftverbande mit den Malern und Goldschmieden. Ein Jan van Eyck, ein Hans Witz lieferten ihnen Entwürfe, Francesco Squarcione beginnt noch selbst als Gewandschneider und Sticker. In Südtirol, vornehmlich in Bozen und Trient, gab es hochangesehene »Seydennater«, die Kaiser Max vielfach beschäftigt hat, und in Salzburg wohnt Pacher 1495 und 1496 bei einem Meister dieses Faches.

Die holzgeschnitzten Stoffe des St. Wolfganger Schreines haben durchwegs das Gepräge des Echten und Eingewohnten, dank einem Vortrage, der sich der Eigenart der verwendeten Gewebe anzupassen wußte. Als fühlte man sie in Händen, meint man sie nach Textur und Qualität auseinanderhalten zu können, den Karmesinsamt des Sitzkissens auf der

Thronbank der Mittelnische (Abb. 25), des »plumât« oder der »matraz«, und den »gemusirten« Goldstoff des darunter durchgezogenen Rückenlakens oder Dorsales. Der Damast der Dalmatica Wolfgangs spannt und wirft sich mit seinen straff fließenden Linien ganz anders als der starre, gefütterte Brokat des Pluviale des Heiligen, dessen Falten bei der scheinbaren Schwere des Stoffes sich selbst an ihrem Scheitel brechen. Ein Höchstes an Augentäuschung bedeuten die steifen Verbrämungen, die Stäbe oder Aurifrisien dieses Mantels mit ihren eingestickten Apostelfigürchen und der Fransenbesatz seines Saumes. Gleichfalls die Imitation einer mit Kreuzen und Rauten übersäten Nadelarbeit ist die Mitra des Bischofs, auf deren vorderem Horn zwei dreieckige Felder für die Gruppe der Verkündigung ausgespart sind — eines ihrer langen Rückenbänder (pendilia) fällt auf das Pluviale hinab.



Abb. 25. Vom Thronteppich im Schrein des Hochaltars (Granatapfelmuster).

Deutlich gesondert sind auch die verschiedenen Wollstoffe. Bei der dunkelroten Robe der Maria darf man vielleicht an feinen Scharlach denken, während das Oberkleid Benedikts eine gröbere Tuchvorlage voraussetzt. Es ist eine sogenannte Flocke (von floccus, Wollfaser) mit der von seinen Ordenssöhnen noch heute beim Chorgebet getragenen Kapuze, der Kukulle (von cucullus, Düte, davon das Wort Gugel). Eckig geknitterte und fahrig aufgerollte Röhrenfalten vereinen sich hier zu einer großangelegten Draperie, die bei allem Raffinement von charaktervollem Reiz ist. Vergleichen sich die mächtigen Langfalten mit ihren Kämmen und Kehlungen einem strebenden Dienstbündel im kleinen, so erinnert das die Flächen dazwischen belebende Knitterwerk, das Gehänge und Geschlänge der Ausgänge an die Nasen, Krabben, Fischblasen der spätgotischen Ornamentik. Für sich betrachtet, aufdringlich und selbstgefällig, war dieser Gewandstil zunächst durch die üppige Schmuckarchitektur gefordert, innerhalb deren die Figuren sich zur Geltung zu bringen haben. Er war gewissermaßen eine strukturelle Notwendigkeit und er war eine malerische Not-



wendigkeit, bedingt durch die Polychromie des Schnitzwerkes, zumal die Fassung in Gold. Ein goldener Mantel ohne solche tiefe, zahlreiche und gebrochene Falten würde einförmig, langweilig, tot aussehen. Ihre interessanten Kurven, ihre wohltuenden Schneidungen und Deckungen unterstützen aber, trotz des Überschusses an Bewegtheit, auch den Ausdruckswert der darunter liegenden Formen. Wie deutlich greift zum Beispiel der Bischofstab Wolfgangs durch dessen umgeschlagenes Mantelende, während an der Erasmusstatue des Grieser Altares, die dasselbe Motiv aufweist, die Winde des Heiligen durch das Faltenwerk in gefühlloser Weise verdeckt wird. Gewiß geht der Zug der Gewandung nicht immer parallel mit der Haltung des Trägers, ihre Anordnung erscheint bisweilen unabhängig von der Funktion des Gliederbaues, nirgends aber funktionswidrig. In dieser Hinsicht lassen auch die treuesten Reproduktionen zu wünschen übrig: die Tiefen kommen darin schwärzer, die Höhen heller, die Licht- und Schattenkontraste, durch keinen gemeinsamen Grundton zusammengehalten, steigern den Linienaufruhr, der die Figuren entzweizureißen scheint — ein Vorwurf, der vor der maßvollen und geschlossenen Schönheit der Originale verstummt.

\*                      \*                      \*

Zu den edelsten plastischen Inspirationen des Altares zählt die Statue der hl. Margareta in dem Tabernakel über St. Florian. Es ist ein Ausdruck siegreichen Schönheitsbewußtseins mehr als siegreichen Märtyrertums, es ist ein großer Geschmack in der kleinen, 85 cm hohen Figur; ihr weich bewegter Umriß, ihre wohlige Fülle rufen fast die Frauen Palma Vecchios in Erinnerung. Die in der altdeutschen Kunst nicht häufige Noblesse der leichten, wiegenden Haltung, die feine Belebung des mild-individuellen Antlitzes mit den breiten Wangen, die empfindungsvolle Wiedergabe der Hände sprechen für einen ganz im Sinne des Hauptschnitzers tätigen Werkstattgenossen, dessen Gesellenhand nur in dem unverstandenen Wurf des Mantels sich bemerkbar macht. Von der Qualität der Arbeit überzeugt am besten die Vergleichung mit einer früher Pacher zugeschriebenen Holzfigur der nämlichen Heiligen im Germanischen Museum (Abb. 26), in der jedoch der Stil unserer Statue in einer Weise vergrößert ist, die eine persönliche Beteiligung desselben Bildhauers ausschließt (Joseph, Katalog 1910, Nr. 607). — Etwas von der gelösten Anmut der St. Wolfgang Margareta, von ihrem Duft und Schmelz lebt dagegen in einer Anzahl anderer Südtiroler Skulpturen des beginnenden 16. Jahrhunderts,

die diesen vollreifen Frauentypen mit dem südlichen Schwung der Glieder und dem eigentümlich strahlenden Ausdruck übernahmen und weiterbildeten: in den weiblichen Heiligen der Altäre von Pinzon und Tramin (Bayerisches Nationalmuseum), in der Madonna des Bozener Franziskaner-Altars, wie in den gleichfalls von Weihnachtsaltären stammenden Marienstatuen der Sammlung Figdor in Wien (aus Schloß Saltaus im Passeier Tal) und v. Dipauli in Kaltern (aus der dortigen Pfarrkirche). So regt sich in unserem, bisher unbeachtet gebliebenen Schnitzbilde schon jene Richtung auf das Gefällig-Schöne, jener lyrische Seitentrieb der Südtiroler Holzplastik, der ein Menschenalter später in der Bozener Schule vor allem zur Entfaltung kommen sollte. Bei aller Feierlichkeit bewahren diese geschmeidigen, hochhüftigen Frauengestalten ihr frischnatürliches bajuvarisches Wesen. Aber es hat etwas vom reineren und runderen Fluß jener romanischen Schönheit angenommen, die noch heute in der Bevölkerung des unteren Eisacktales und Etschlandes, namentlich im »Burggrafenamte«, dem Gau um Meran, mitunter überrascht. Man wollte das Deutschtum dieser Gegenden bald von den letzten Ostgoten auf italienischer Erde, bald von den Langobarden herleiten und mit den Überresten deutscher Gemeinden bei Vicenza und Verona (den sog. VII und XIII communi) in Beziehung setzen. Tatsächlich scheint in den norditalienischen Grenzbezirken, auf dem Boden einer verwandten Volksnatur, in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ein ähnlicher Holzstil sich entwickelt zu haben wie in den Tiroler Südalpen. Südtiroler und oberitalienische Hausmöbel aus dieser Zeit sind oft schwer auseinanderzuhalten. Und ein Werk wie das von Marco Cozzi aus Vicenza 1468 geschnitzte Chorgestühl der Frarikirche in Venedig, konnte, trotz seiner unverkennbar italienischen Ornamentik, lange als nordische Arbeit gelten, wegen der starken



Abb. 26. Holzstatuette der hl. Margareta im Germanischen Museum zu Nürnberg.



deutschgotischen Anklänge in den Brustbildern seiner Rücklehnen.

Von derberer Weiblichkeit als die Margareta unseres Altares, eine gesunde, aber bäuerische Pustertalerin ist St. Katharina in der Nische über St. Georg. Ihr unfester Stand, das gesuchte liebe Lächeln, die locker zeremonielle Art, mit der sie das lange Schwert zwischen die Fingerspitzen klemmt, gehören zur spätgotischen Modehaltung. Und an gotische Portalheilige, die »einen Tanz tretend« dargestellt sind, klingt die Statue auch sonst an in ihrer altjüngferlichen Geziertheit. Doch ist die weibliche Form auch bei ihr gut, das Drapierungsmotiv sogar besser beobachtet als bei Margareta: die aus dem Gürtel fächerartig hervorquellenden Gewandfalten bleiben für die Südtiroler Schnitzerschule dauernd charakteristisch. Wieder steht übrigens die Ausführung nicht auf der Höhe der Erfindung. Die Figur hat zudem gelitten. Die Nase ist ergänzt, die Finger der Linken sind abgebrochen und bei einer Restaurierung wurde ihr das Schwert verkehrt, mit der Spitze nach oben, in die Hand gesteckt. Ihr Erscheinungsmotiv kehrt ziemlich getreu in dem steinfarbigem Katharinenfigürchen am Chorstuhl des hl. Ambrosius auf einer der Flügeltafeln von Pachrs Münchener Kirchenväteraltar wieder.

Die Standbilder des Aufsatzes sind von vorneherein als Dinge zweiten Wertes behandelt. Wie unsere von hohen Gerüsten gemachten Aufnahmen zeigen, ist die Untersicht an ihnen nicht perspektivisch konsequent durchgeführt. Es fehlen vor allem die üblichen Verkürzungen der unteren Körperhälften und die größeren Dimensionen der Extremitäten. Der Fernwirkung kommt es zuzustatten, daß sie nicht so flächenmäßig gearbeitet sind, als die direkte Vorderansicht, die sie vom Sims

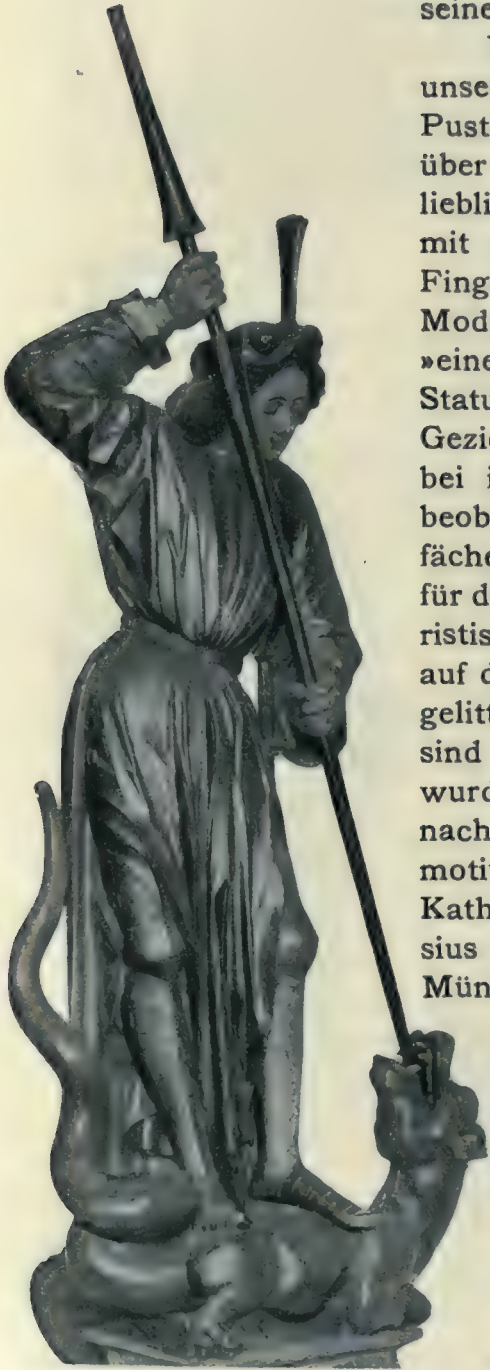


Abb. 27. Hl. Georg (ursprünglich hl. Michael)  
auf Schloß Matzen.

des Altares aus allein gewähren, vertragen hätte. Auf die wechselnde Beleuchtung an Ort und Stelle ist durch die klare Sonderung von Licht- und Schattenmassen Rücksicht genommen. Man erinnert sich ja, daß Raum und Altar nicht nur gleichzeitig, sondern mit bestimmter Absicht für einander geschaffen worden sind. Sonst aber tritt hier, wo die Gehilfen, mehr auf sich angewiesen, unter einer weniger strengen Disziplin standen, ihr verschiedenes Können besonders deutlich hervor.

So ist Johannes der Täufer zwar der richtige Gebirgler: weichbeinig, dabei voll trotziger Standkraft, sonst aber schematisch modelliert und von oberflächlicher Charakteristik in dem perückenartig anliegenden schwarzen Haar wie dem konventionell gerafften Mantel. Mit feinerem Gefühl durchgebildet ist der hl. Michael. Wie ein verkleidetes Mädchen steht der Seelenwäger da, in seiner bescheidenen Hoheit, seiner ruhigen Heiterkeit, der Bruder desselben Erzengels am Grieser Altar und des wenig jüngeren, zu einem Georg umrestaurierten St. Michael auf Schloß Matzen (Abb. 27), den ich zuerst mit Pacher in Verbindung gebracht habe (Zeitschrift f. bild. Kunst 1894/95, S. 26 f.). Der etwas krötenartig gebildete Drache, den der St. Wolfgang Michael zertritt, ist kein so prachtvolles Ungeheuer wie der Lindwurm der Georgsstatue, es fehlt ihm das organisch Glaubhafte jenes Fabeltieres. Dagegen sprüht aus dem zornigen Teufelchen, das sich vergeblich bemüht, die Wagschale mit dem erlösten Beter zu überwiegen, eine so phantastische Drolligkeit, daß diese Spottgeburt nur dem ersten Schnitzer unseres Schreines zuzutrauen ist. Wir widmen darum dem 20,5 cm hohen Figürchen eine eigene Abbildung (Taf. XV, Mitte).

Die mittleren Figuren des Gesprenges wiederholen die traditionellen, volkstümlichen Typen der Kreuzesgruppe. Es sind Standbilder »wercklich doch nit kostlich von arbeit«, wie es in dem Vertrag über das Kraftsche Tabernakel heißt. Maria und Johannes haben die strenge, bildsäulenartige Haltung abgestreift, die den Begleitfiguren des leidenden Heilands oft eigen zu sein pflegt. Die Erregung des Lieblingsjüngers tönt in seiner klagenden Miene und Gebärde wie in den bauschigen, zerwühlten Faltenmassen des Mantels sogar mit einem gewissen Pathos aus. Die Muttergottes ist völlig eingehüllt in ihren langen Ärmelrock und das weite Übergewand, aus dem nur der Kopf in seiner breitgelegten Rise und die gerungenen Hände hervorkommen. Es ist eine wackere Bürgersfrau, nicht ohne einige intime Züge in der Haltung und im Ausdruck gramvoller Verzweiflung, deren Zustand, nach einer naiven Gewohnheit der altdeutschen Kunst, durch ein starkes Schielen beider Augen als



ein bis zur Bewußtlosigkeit gesteigertes »Außersichsein« gekennzeichnet werden soll.

Der Gekreuzigte selbst, ein energisch und wohl nach dem Leben modellierter Akt, erinnert an die riesigen »Triumphkreuze« gotischer Kirchen und an jene »blutigen Herrgötter«, die im ganzen Ostalpengebiete, bis ins Bayerische hinein, auch als Feld- und Wegkreuze verbreitet, von eigenen Herrgottschnitzern oder »Gottmachern« verfertigt werden. Ihr harter, ungefügiger Naturalismus erscheint indes wesentlich gemildert in unserem Holzbilde, dessen Rumpf und Beine zumal vorzüglich gearbeitet sind. Der Körper ist ganz von vorne, ohne besondere Ausbiegung dargestellt, ohne den übermäßig aufgetriebenen Brustkorb mit zählbaren Rippen, dem eingeschnürten Unterleib und den strangartig hervortretenden Krampfadern des spätgotischen Typus. Aber noch hängt er mit seiner ganzen Schwere, der die Arme nachgeben, am Kreuze, und der etwa handbreit zu weit nach links gerückte Kopf mit der falschen Halsmuskulatur und den auffällig schräg sitzenden Augen läßt mehr den physischen Schmerz als den Sieg über den Tod erkennen. Das durchgeschlungene, nicht geknotete Lendentuch bleibt unklar in seinen Faltenmotiven. Diese Verzeichnungen verstärken aber nicht ohne Raffinement die mimische Wirkung der Gestalt, die den großen Zug der ruhigen Kraft der Hauptfiguren des Schreines hat. Und welche Tiefe des Erlittenen in dem geneigten Haupte, dessen Linienverhältnisse durch das in trefflich abgetheilten Massen niederfallende Haar und den mächtigen Strahlenkranz glücklich abgerundet werden! Die Pfarrkirche zu Bruneck bewahrt über einem Seitenaltare ein gleichfalls Pacher zugeschriebenes, überlebensgroßes, leider neustaffiertes Kruzifix, das uns noch beschäftigen wird. In den herben Formen berührt es sich mit einem sonst geringeren auf Schloß Matzen und dem St. Wolfgang. Es ist aber entschieden altertümlicher als dieses mit seinem grell markierten, völlig unverstandenen Rippenkasten und der gesuchten Zierlichkeit seines ausflatternden Hüfttuches. Der St. Wolfgang Christus hat weit mehr Stil. Die Gestalt schließt sich ruhiger, kompakter zusammen, nicht allein aus Rücksicht auf den Fernanblick, für den sie berechnet ist, sondern auch im Sinne eines neuen Geschmackes, dessen Aufkommen um die Wende des Jahrhunderts durch eine Ikonographie der Südtiroler Kruzifixe sich anschaulich illustrieren ließe. Neben dem öfters unter dem irrigen Namen Pachers publizierten Kreuze aus Maria-Waldrast am Brenner, jetzt im Breslauer Dom, seien nur die verwandten, wenn auch nicht ebenbürtigen Kruzifixe in den Pfarrkirchen von Lienz, St. Lorenzen bei Bruneck und



Abb. 28. Kruzifix aus der Pfarrkirche in Lienz.

Brixen – ersteres bringt unsere Abb. 28 – als Arbeiten des beginnenden 16. Jahrhunderts erwähnt, in denen schon Renaissance Stimmung sich fühlbar macht.

Die fünf Statuen in den obersten Tabernakeln der Aufsatzpyramiden



verfolgen nur dekorative Zwecke. Immerhin sind die beiden feierlich vortretenden Nonnen, Ottilie und ihre Mitpatronin, trotz der äußeren Ähnlichkeit in Kopf, Wuchs und Altersgepräge differenziert und nicht ohne Reiz in ihrer mildwürdigen Erscheinung. Die Draperie hat einen guten Wurf und wird durch den Kontrast zwischen Ober- und Untergewand, durch das Übereinander des mannigfach gebrochenen Gefältes ungezwungen belebt. Flauer, auch als Gewandfigur, ist die Maria der Verkündigung, deren Gesicht sogar das vorgehaltene Gebetbuch größtenteils verdeckt. Und vollends nicht viel mehr als eine flüchtige Improvisation bedeutet das ärmlich konzipierte Sitzbild Gottvaters unter dem höchsten Baldachin. Aus dem Zusammenhang genommen, würde diesem knickbeinigen, puppenhaften Mantelgotte niemand seine Zugehörigkeit zu dem Meisterwerke Pachers ansehen. An ihrem Ort tut die Figur aber ihre Schuldigkeit. Der von unten emporblickende Betrachter hätte eine bedeutende Statue im Dämmerchein des Chorgewölbes nicht zu würdigen vermocht. So setzte der Künstler unbefangen eine gleichgültige Gesellenarbeit an das Ende seiner Bilderreihe.

\* \* \*

Am Salzburger Altare Pachers wurde die Staffel zuletzt in Angriff genommen. Der Meister starb vor ihrer Vollendung. Vielleicht handelt es sich hier um einen stehenden Werkstattbrauch, denn z. B. auch an Grünewalds Isenheimer Altar wurde die Predella zuletzt gemalt. Am Altar von St. Wolfgang hat das Bildwerk der Predella jedenfalls nicht der Hauptschnitzer geschaffen, sondern, wie schon der abweichende Gewandstil mit seinen muldenförmigen Vertiefungen zeigt, ein relativ selbständiger Gehilfe. Die 60—70 cm hohen Gestalten sind im Kampf mit dem kleinen Maßstab des Nischengehäuses (90×147 cm) allzu kurz und gedrückt geraten, sie haben übergroße Köpfe, der älteste König und Josef sind geradezu Zwerge, die Personen agieren also schon ziemlich beengt, und der Schnitzer kam nicht in den Fall, nach dem Wortlaut des Altarvertrages an dieser Stelle noch andere »pild oder wäppner« anzubringen, als gälte es, eine Weihnachtskrippe zu füllen, aus deren kleiner, heiterfrommen Welt die Gruppe ohnehin geholt zu sein scheint. Ihre Erfindung ist ungleich, die drei Könige haben weniger Leben als die hl. Familie, die, nebenbei gesagt, erst für unsere Reproduktion richtig zusammengestellt wurde. (Noch in der Aufnahme von Jobst und Leimer, Blatt 20, hatten Josef und der Mohr seltsamerweise ihre Plätze vertauscht. — Die vom

ältesten König abgelegte Krone ist leider nicht mehr vorhanden.) Der Nährvater, ein ehrsamer Zunftbürger, wird aber in seiner Bewegung erst verständlich, wenn er sich vor den königlichen Gästen in devoter Dienstfertigkeit in die Ecke drückt. Das Modellhafte seiner Handwerkergestalt und ihre äußerliche Ähnlichkeit mit der Statuette P. Vischers am Sebaldusgrab haben an ein Bildnis Pachers denken lassen — mit Unrecht. Denn mag der Schöpfer des Altares auch sonst ein Meister von altem Schrot und Korn gewesen sein, so beschränkt wie diesen Biedermann braucht man ihn sich darum nicht vorzustellen. Der Bewegungsausdruck der anderen Predellafiguren hat übrigens gleichfalls etwas intim Individuelles: wie anschaulich wirkt das Knien des ältesten oder die im Skurzo ausgestreckte Hand des mittleren Königs. Ein wahres Kabinettstück der Kleinplastik ist die Statuette der Maria. Ein Wohlklang des Glücks, die Takte eines Gebirgsländlers umschweben diese gemütliche Hausmadonna und den allerliebsten Guckindiewelt auf ihrem Schoße (vgl. die Abb. 11 und 15). Im genrehaften Motiv und der Frische der Mache stehen sie den Engeln im Schrein am nächsten. Das Gesicht und der lebendig gearbeitete Körper des Knaben mit seinen Fettrunzeln, dem charakteristischen Ansatz des Brustkorbes und der natürlichen Arm- und Beinhaltung erinnern auffällig an das Christkindchen einer sitzenden Muttergottes, einst im Aufsatz, heute in der Predella des Grieser Altares, die aus Schloß Englar zu Eppan im Überetsch stammt. Dieses (übertünchte) Marienbild ist zweifellos von einer anderen, älteren Hand, das Modellstudium des Kindes hat aber der Schnitzergeselle Pachers übernommen — ein neuer Beweis für die kollektive Produktionsart der Werkstatt. Einen Verwandten unserer Magier hat man in einer guten Königsstatuette bei Freiherrn v. Heyl in Worms erkennen wollen, die 1912 aus der Sammlung Noll in Frankfurt a. M. erworben wurde (Abb. im Auktionskataloge). Die entfernten Anklänge an den Pacher-Stil, die sie aufweist, reichen jedoch nicht aus, um die Figur — mit ihren ganz und gar nicht alpinen Trippenschuhen — auch nur in Tirol zu lokalisieren.

Ein eigentümliches Interesse kommt den Friesen zu, die in den Hohlleisten des Schreines und der Predella, an je drei Seiten sich fortziehend, den Altar bis in seine innerste Tiefe dekorativ beleben. Der 13 cm breite Schreinfries hat, wie schon gesagt, sein unmittelbares Vorbild in den gotischen Propheten- und Königsportalen und seine Seitenstücke in einer beträchtlichen Anzahl nieder- und oberdeutscher Schnitzaltäre, zumeist freilich schon aus dem 16. Jahrhundert (Calcar, Xanthen,



Cleve, Danzig, Anklam in Pommern, Schwäbisch-Gmünd, Krakau, Heiligenblut, Bozen). In einer Gruppe dieser Altäre, zu der auch das bekannte Relief des Salzburger Museums gehört, füllt die geschnitzte Wurzel Jesse, in alten Beschreibungen der Jessebaum oder kurzweg der »Stamm«, das »Reis« genannt, die Predella aus, während ihre Verzweigungen den Mittelschrein umgeben. Auf einer Reihe Antwerpener Altäre (doch auch auf dem Annaberger Altare des Augsburger Bildhauers Adolf Dauer von 1522) wird die Mitteltafel selbst vom Wurzelgeflechte eingenommen — eine wenig glückliche Idee, da es sich hier um ein ausgesprochen ornamentales Motiv handelt, wie es die Gotik für Randleisten und Zierfüllungen auch sonst häufig, besonders im Buchschmuck, verwendet hat.

Der Vorzug der Wolfganger Friese liegt einerseits in der geschickten Raumbenützung — man beachte namentlich die gelungenen Ecklösungen — andererseits in der flüssigen Behandlung der Längenkomposition, ihrer wirksamen Aufrollung, ihrem lebendigen Aufschließen, das unverkennbar auf eine Vorzeichnung von einer Hand deutet. Vermutlich wurde diese mit der Kohle gleich auf das Leistenwerk aufgetragen. In der Ausführung der Schnitzereien sind aber verschiedene Manieren wahrnehmbar. Der dicht vor das Auge gerückte, 16,5 cm breite Predellafries ist am zartesten, weichsten geschnitten, obwohl sein Flachrelief größere Schwierigkeiten bot als der voller ausladende Schreinfries. Von diesem ist die untere Hälfte der rechten Seite bis zu dem herausgebeugten Prophetenkopf in der Judenhütze am flottesten hingemodell; wahrscheinlich vom Schnitzer der Predella und ihres Frieses. Das Messer traute sich hier tiefer ins Holz, wagte Unterschneidungen, die anderwärts fehlen, wodurch die Figuren klarer herausgehoben, lockerer verbunden erscheinen bei zum Teil komplizierten Körperlagen. Es ist viel persönlicher Ausdruck in diesen spannenhohen Männchen, die bald lebhaftes Zwiesprache miteinander halten, bald in stummem Gegensatz sich voneinander abkehren. Nicht mehr so eingehend ist die Durchbildung der linken (nördlichen) Hochseite und der anschließenden Hälfte der oberen Horizontalkehle bis zur Kreuzblume des Baldachins über der Wolfgangstatue. Die meisten Gestalten haben hier derbe Gesichter mit dicken Nasen, kurze, plumpe Extremitäten, stockartige Finger; doch gibt es auch unter ihnen ein paar wirksame Charakterköpfe, wie den des mutmaßlichen Jakob. Am sorglosesten behandelt ist das Stück von der Mitte des Querteiles abwärts bis zum unteren Drittel der rechtsseitigen Hohlkehle. Es ist der nahezu immer im Dunkel liegende tote Winkel der Schreinumrahmung. Die nur aus dem Größten geschnittenen

Figürchen, schwerköpfig und glotzüugig, lösen sich nicht vom Grund, die Körper sind häufig verrenkt, die unteren Gliedmaßen verkümmert. Aber auch solche, aus dem Handgelenk hingeworfene Bildchen fesseln durch die Mannigfaltigkeit der Wendungen und Motive. Wie ein heiteres Intermezzo schiebt sich dieser Aufzug alttestamentlicher Personen in mittelalterlicher Vermummung zwischen die feierlich-schweren Skulpturen und Gemälde des offenen Schreines. Den Humor eines Fastnachtsspieles, den Scherzgeist miniierter »drôleries«, den kecken Witz der Schnitzereien an Chorgestühlen, der Steinmetzfigürchen auf Kragsteinen meint man aus ihnen lachen zu hören — die Laune des alten Künstlers hat sich hier ausgelebt.

\* \* \*

Der plastische Bestand des Altares gibt mithin das Bild eines recht bunt gestalteten Mikrokosmos. Aus obiger Musterung und aus unseren Reproduktionen, namentlich der Abgüsse, ersieht man, daß es sich um ein Sammelwerk handelt, an dem mancherlei Hände beteiligt waren: das Bildhauerpersonal einer größeren Werkstatt. Besseres wird von Mittelgut und Geringem abgelöst. Zuweilen ist die Arbeit zwar nicht fein, aber von spielender Leichtigkeit, dann wieder nur eilig, nachlässig, stellenweise geradezu derb und unbeholfen.

Daß der Hauptschnitzer nicht alles gemacht, aber dem Mittelteil des Altares, die inhaltlich bedeutendste Aufgabe, die Figuren im Herzen des Schreines und die Ritterheiligen zu dessen Seiten sich vorbehalten hat, ist nicht nur aus äußeren Gründen wahrscheinlich. Der Künstler, der sie auf dem Block vorgerissen hat, um dann Gesichter und Hände eigenhändig auszuführen, war ein Holzmeister von in sich gefesteter, stämmiger Kraft, von stilvoll breitem Vortrag. Aus den Härten der Wahrheitsliebe arbeitet er sich zu reinem Gleichgewicht und einer wunderbaren Vornehmheit der Form durch. Er verbindet die große Linie, den Blick für das Ganze mit einem delikaten Empfinden für Einzelheiten. Wo er eindringlich charakterisiert, kennt er energische Bewegtheit und hat dann wieder für stille Bewegungen Sinn, für das einfach Zuständliche, für die Poesie des ruhig atmenden Leibes und Lebens. Mit dem freien, überlegenen Zug, dem markigen Wesen seiner männlichen Gestalten verglichen, erscheint Adam Kraft kleinbürgerlich und hausbacken, Syrlin unpersönlich und schematisch, das dekorative Pathos des Veit Stoß barock, ja selbst die höhere Lyrik, die »gepflegte Melancholie« Riemenschneiders



etwas leer und gemacht. Ein Frauenbild von dem herb-würzigen Reize unserer Maria, eine Jünglingsfigur von der sonnigen Schönheit des St. Wolfgang Georg hätte keiner von ihnen dem Tiroler nachgeschaffen — von spätgotischer Holzplastik halten sich daneben höchstens einzelne der Blutenburger Statuen.

Nur wer Zeit seines Lebens in Holz gearbeitet hat, wem die Rücksicht auf das Material in Fleisch und Blut übergegangen ist, bringt es zu einer derartigen Meisterschaft, in der künstlerische Absicht und technisches Vermögen ungeschieden zusammengehen. Eben weil die besten Schnitzereien unseres Altares so hervorragend sind, liegt die Annahme nahe, ihr Verfertiger könne diese Kunst nicht bloß nebenher getrieben haben, sondern müsse ganz und gar Schnitzer gewesen sein.

Tatsächlich erschöpft sich aber sein bildender Trieb nicht in seinen plastischen Ausdrucksmitteln. Er komponiert nach malerischen Grundsätzen, wenn er die Raumverhältnisse zur Steigerung der körperhaften Erscheinung der Statuen benutzt und nicht nur in der Silhouettierung der Massen auf starke Licht- und Schattenwirkung ausgeht, sondern die Schreinfliguren direkt auf das kontrastreiche Gegeneinander bewegter, flimmernder Reflexe und der tiefgehöhlten Dunkelheiten der Nischen anlegt. Indem die Formen in Luft und Licht aufgleißen und verdämmern, wird die Skulptur, unabhängig von ihrer Buntbehandlung, zu einem halben Gemälde: ein Stilwandel, in dem, wie schon hervorgehoben, neue künstlerische Möglichkeiten sich ankündigen.

Nicht denselben Geschmack in der Komposition wie das Figürliche, aber dieselbe Frische und saftige Mache zeigen die Gewänder und Rüstungen der Schreinstatuen. Mit ihrer genau wiedergegebenen Stoffwirkung, ihrem Faltengewirre und ihren Ziermotiven verlangten sie keine weniger sichere und treue Hand als die Köpfe — eine Hand, die, weil sie der Meister an die Grenze der eigenen Arbeit heranließ, auf seine Art ganz eingeschossen gewesen sein muß. Dieser, sein Alter ego, gewiß ein altgedienter Geselle, wird beispielsweise an der Wolfgangstatue zugleich mit der gestickten Mantelborte das darauf niederfallende Haar des Heiligen geschnitzt haben — es gehört eine besondere Meißelgewandtheit dazu, hiebei an der Figur selbst nichts zu verderben. Dem nämlichen Gehilfen können, nach dem Raffinement der Holzarbeit, auch die Engelstatuetten zugewiesen werden. Diese Flügelbuben sind mit einer ausgesprochen illusionistischen, ja schon fast impressionistischen Tendenz modelliert: da gibt es verschwimmende Flächen, sachte Übergänge, feine Schwebungen der Form, die die Effekte

der französischen Rokokoskulptur, eines Falconet oder Clodion, voraus-  
ahnen lassen. Vielleicht war es dieser romanische Akzent, den französische  
Kunstfreunde heraushörten, wenn sie dem St. Wolfgang Schnitzwerk  
gelegentlich hohe Bewunderung zollten (vgl. C. Mendès, *Lesbia*, Paris  
1886, p. 135). Die schwellende Anmut und schmiegsame Beweglichkeit,  
das malerisch Lockere und Gelöste dieser Schnitzengel ist noch zwei  
anderen Statuen des Altares eigen: der Margareta im rechten Seiten-  
turm und dem Michael im Aufsatz des Altares. Man wird um so eher  
geneigt sein, beide dem erwähnten Gesellen zu geben, als dieser schon  
einmal an derselben Aufgabe, der nahverwandten Michaelsfigur des Grieser  
Altares, seine Mithilfe bewährt haben dürfte (Taf. XLIII). Vielleicht stand  
er zum Altarmeister in einem ähnlichen Verhältnisse, wie Andrea Pisano  
zu Giotto bei Herstellung der Reliefs des Florentiner Campanile. Und  
wenn man seine Vorstellungsweise und sein Formgefühl gerade in der Holz-  
plastik der Bozener Gegend sich fortsetzen sieht, ist man versucht, auch  
seine Heimat dort zu suchen, ohne daß man berechtigt wäre, ihn mit  
einer der dunklen Namen der Bozener Schnitzer dieser Zeit in Verbindung  
zu bringen.

Eine neue, zwar nicht gleich starke, aber liebenswürdige, auf das  
Genrehafte und munter Niedliche gerichtete Begabung haben wir in der  
Kleinplastik der Predella und der Rahmenfriese kennen gelernt. Das  
dekorative Geschick der letzteren läßt uns vermuten, daß wir es hier  
zugleich mit dem Ornamentiker der Werkstatt zu tun haben, von dessen  
wichtiger Leistung das nächste Kapitel handeln wird. Er hatte das Schmuck-  
wesen des Altares zu besorgen, seine Nischen, Tabernakel und Bekrönungen  
mit dem kunstvollen Maßwerk auszustatten, in dem sich der kecke Sprudel  
einer überströmenden Zierlust offenbart. Und gewiß hat er auch als Ge-  
schmeidemacher im engeren Sinne alle einschlägigen Nebendinge, die  
Kronen, Krummstäbe, das Kirchenmodell Wolfgangs geschnitzt. Endlich  
muß für die gröbere Arbeit ein dritter, nur handwerklich geschulter Gehilfe  
eingestellt gewesen sein, dem die meisten Gesprengfiguren zufielen.

Nach altem Hüttenbrauch unterschied man im Baugewerbe bestimmte  
Klassen von Werkleuten: *latomi*, die die Steine roh zurichteten (»rauh-  
werkten«), in der Steinmetzensprache darum »rauhe« Diener geheißten;  
*lapicidae*, welche die feineren Ornamente im Stücklohn meißelten, als  
Spezialisten in Gesimsen, Maßwerk, Krabben und Kreuzblumen, endlich  
Maurer (*cementarii*, *murarii*), die bloß die Steine versetzten. Eine solche  
Rollenverteilung wird auch in den spätgotischen Altarwerkstätten öfters



Platz gegriffen haben. Die Tätigkeit des einzelnen ließe sich mit einiger Sicherheit nur an den entfärbten Skulpturen nachweisen, wenn Schnitt und Schlag der Eisen unverputzt zutage stünden. Denn wir werden alsbald sehen, wie energisch der Farbenüberzug in die Form des Schnitzbildes eingreift, so energisch, daß die eigentliche Meißelarbeit bis zu einem gewissen Grade in dieser Fassung unterging. Und ebenso sind Namen und Verdienst der trefflichen »piltsneider« des St. Wolfgangener Schreines untergegangen im Namen des Altarmeisters. Sie teilen dieses Los mit den Kollegen, die den großen Erzgießern der Spätgotik und Renaissance die Modelle und Formen zu bossieren pflegten, und mit den anonymen Marmorarbeitern, den abbozzatori und scalpellini, deren geschickten Händen so mancher Bildhauer alter und neuer Zeit ein gut Teil seines Ruhmes verdankt.

## VII.

# DIE ORNAMENTIK UND POLYCHROMIE DES ALTARES.

Im architektonischen Zug des ganzen Altargebäudes, in seiner ansteigenden Bewegung gehen die Randfriese nur als eine Art vollerer Sprache des Ornaments auf. Die Dekoration hält sich wie die Gesamtanlage an »des Zirkels Maß und Gerechtigkeit«, sie wiederholt, variiert und multipliziert in Reduktionen deren Gedanken: eine schön geschlossene Harmonie, Klang und Widerklang der Formen. Die Einzelglieder des Schreines, bis auf seine quadratischen, über Eck gestellten Zwischenpfeiler und deren untere, aus dem Sechseck gebildeten Postament- und Baldachinvorlagen sind aus ein und demselben achtseitigen Grundrisse, dem »Achtort«, genommen. Aus Achtkanten entwickeln sich seine Seitenbauten und Aufsatztürme, und die nämliche Grundform haben seine Konsolen und Sockel, bis hinab zu jenem des Bänkchens der Maria in der Staffel. Ebenso sind die Baldachine der achtseitigen Apsidialkonstruktion katedralen Chorschlüsseln nachgebildet.

Dennoch muß man Anstand nehmen, für alle Profile und Schnitte nach Maßstab aufgetragene Planzeichnungen vorauszusetzen, wie sie die Brüder Jobst und J. Leimer mit größter Sorgfalt entworfen und auf Bl. 21 ihres Werkes veröffentlicht haben. Den gotischen Steinmetzen und Schreibern war die bauliche Logik zum Instinkt, zu einer freien Fertigkeit geworden, sie schufen das meiste aus dem Stegreif. Vollends ein so luftig-reiches Gebilde wie der St. Wolfgang Altar war natürlich mehr als das Produkt eines Rechenexempels. Bediente sich doch das Mittelalter, trotz seines Respektes vor dem ästhetischen Wert der Proportionen, vor Triangel und Quadratur, selbst bei Großbauten nur in beschränktem Maße der geometrischen Formeln (vgl. Dehio-Bezold, Die kirchl. Baukunst, II, 1901, S. 568). Erst von der gotisierenden Neuromantik des 19. Jahrhunderts wurden diese zum Schulkanon erhoben, der denn auch bald zu einer kahlen und langweiligen Reißbrettgotik führen sollte.

Das System der Flügelaltäre folgt dem Vorbilde der Monstranz, die ihrerseits ja den Querdurchschnitt einer Kirche wiedergibt. Wenig-



stens werden in einem 1421 datierten Vertrag über die Lieferung eines Altares für die Bozener Pfarrkirche »tabernaceln und aufzüge« ausdrücklich nach »monstranzischer gesichtung und formirung« bestellt (J. Ladurner, Beiträge zur Geschichte der Pfarrkirche von Bozen, 1851, S. 14). Doch sind Profile und Maßwerk des St. Wolfganger Altares keineswegs der Metall- oder gar der Steintechnik entlehnt, vielmehr höchst stoffecht und stoffgerecht im Holzstil erfunden. Daher die Frische des Details, dem nichts von der spröden Härte eines fremden Materiales, nicht jenes architektonisch versteifte Gepräge anhaftet, von dem die gotische Spätzeit sonst auch in der Zierplastik selten loskam. Der bildsamen Natur des Holzes entsprechen namentlich die pflanzenartig in die Höhe schießenden Astsäulen und Pyramiden der Baldachine mit dem Bossen- und Sprossenwerk ihrer aus Distelblättern stilisierten



Abb. 29. Maßwerk über der Michaelstatue.

Krabben und Kreuzblumen. Diese Stäbe sind durchwegs gewunden, geschweift, gedreht, die Krabben tief ausgehöhlt, mit knollenartigen Auftreibungen, in Häkchen und Zacken ausgezogen. Die Kreuzblumen lassen sich nicht durch die in der Hausteingotik üblichen Vierpässe umschreiben: sie sind vollkommen holzgemäß, dem zähen Faserwerk des Materiales adäquat gebildet. Dieses technologische Verständnis, die Materialehrlichkeit ist nicht das letzte Verdienst der Dekoration des St. Wolfganger Altares. Halb geometrisch, halb naturalistisch, immer aber schwungvoll und graziös, umwächst sie wie eine reich knospende Hecke sein Gefüge, ohne sich irgendwo in handwerkliche Schablone oder in krause Üppigkeit, in das Barock eines Adam Kraftschen Sakramentshäuschens zu verlieren. Eine rastlos reiche Erfindung, gemäßigt durch das feinste Stilgefühl, hat hier eine Welt von Pracht geschaffen, von der die Musterauswahl unserer Tafeln nur eine Andeutung, keine erschöpfende Vorstellung zu geben

vermag. Was die große Kunst an Überschuß des Schaffensdranges noch zurückgelassen, das organisiert sich hier im Kleinen, klingt gleichsam in die Luft aus.

Freilich ist auch im Schmuckwerk des Altares zu unterscheiden zwischen Partien, die nicht viel mehr verlangten als eine routinierte, mechanisch genau arbeitende Hand, und Sachen, die eine besondere Virtuosität in der Behandlung der Eisen voraussetzen. Das Gespreng des Mittelschreines — so zierlich seine fast anderthalb Meter hohe, förmlich Gold in Gold getriebene Baldachinreihe mit ihren Netzgewölben und einander überschneidenden Kielbögen («kreitzbögen») (Taf. VI) sich kristallisiert — ist doch nur eine sehr exakt ausgeführte Tischlerarbeit (Abb. 29). Bei allem Auf-

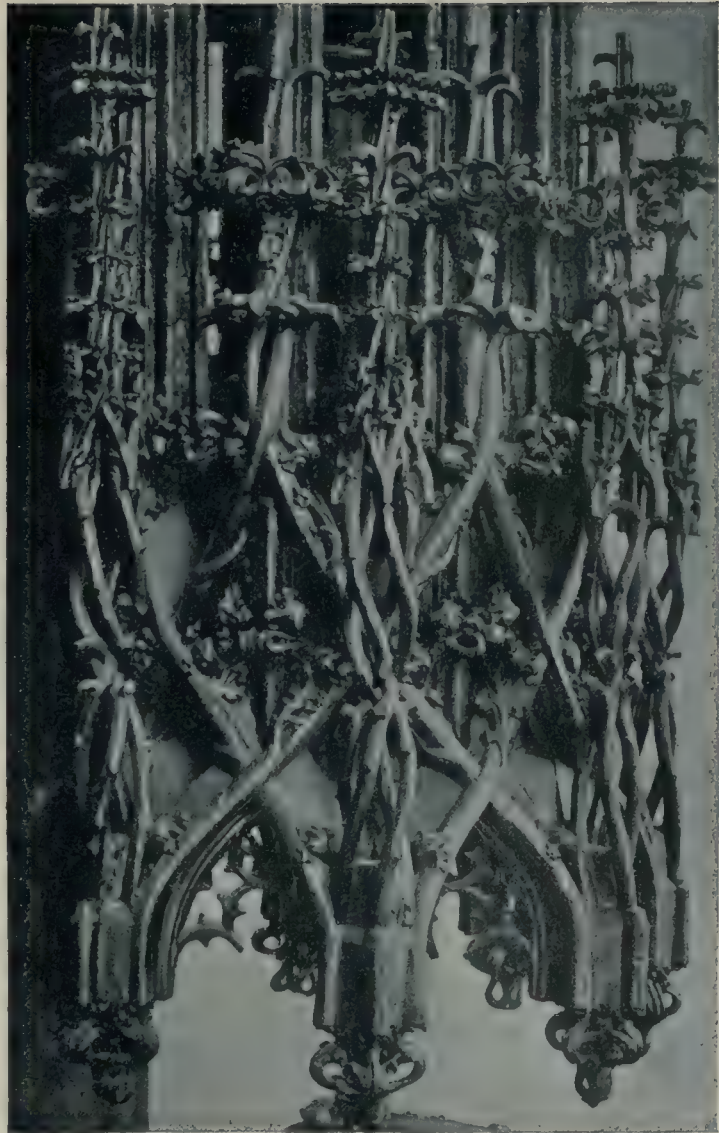


Abb. 30. Doppelbaldachin über den singenden Engeln des Mittelschreins.

wand waltet eine gewisse Ökonomie. Die beiden Hälften decken sich beinahe, mit leichten Änderungen kehren die nämlichen Verbindungen und Details wieder, darunter die originelle Umbildung der als Träger der Bogenanfänge verwendeten Krabben zu traubenförmigen Hängezapfen. Mit zum Besten der Schreindekoration gehören in ihrer anspruchslosen Schlichtheit die mit vier Seiten des Achteckes ausladenden halbmeter-





Abb. 31. Baldachin vom Mittelschrein.

die Alttiroler Schnitzkunst. Leistungen, wie das Deckengetäfel im Jöchelsturm zu Sterzing (1469) — das trotz der von der Ornamentik des St. Wolfgang Altars beträchtlich abweichenden Rankenbildung seiner Felder jüngst auf Pacher selbst zurückzuführen versucht wurde — oder das entzückende »krantzwerk« des Neustifter Sakristeischrankes auf Schloß Kreuzenstein, fordern geradezu einen Vergleich mit japanischen Klein- und Feinschnitzereien heraus.

hohen Doppelbaldachine über den singenden Engelpaaren an den Zwischenpfeilern (Abb. 30 u. 31). Auch die beiden Seitenbauten des Kastens entsprechen einander vollkommen. Um ihre Sterngewölbe verschrägen und verschränken sich Aststäbe zu Wimperggiebeln, die einen Baldachin von 70 cm Höhe bilden (Abb. 32). Dieser wiederholt sich mit geringen Varianten am Tabernakel des zweiten Geschosses, über dem die knorrigen Stämme zu einem 2,15 m hohen Fialenbündel zusammenwachsen. Die Statuen Georgs und Florians stehen auf Konsolen, die als freischwebende Pfeilerkapitelle gedacht sind — daher der uns schon bekannte Handwerksname »capitel« für Postament (Abb. 33). Unter der vorspringenden Deckplatte mit eingeschweiften Seiten sind um den achteckig profilierten, 40 cm hohen Kern vier Eichenäste gelegt, deren zackiges Laub, wie vom Winde bewegt, sich biegt und kräuselt. — In solcher »Posamentirarbeit« triumphiert



Abb. 32. Wimpergiebel  
seitlich am Mittelschrein.

Die Hinterwände des Schreines und der Predella (Abb. 34) sind mit Maßwerkfüllungen dekoriert, von denen wir zwei Felderpaare nach den gewissenhaften, wenn auch etwas überscharfen Steinzeichnungen aus dem Werke der Gebr. Jobst und J. Leimer bringen, weil sie an ihrer Stelle als Ganzes nicht photographierbar sind (Abb. 35-39). Diese fensterartig verblendeten Täfelungen mit ihren zwar an den Zirkelschlag gebundenen, immer aber neuen Figuren und Linienspielen kontrastieren wirksam untereinander. Noch überwiegen die Pässe mit dem Nasenwerke, die Fischblase ist sparsam verwendet und es fehlen die unruhigen, flammenden Formen des späten Stils, wodurch die Übersichtlichkeit der Gruppierung gewahrt bleibt. (Die rechtsseitige Schrägwand der Mittelnische zeigt heute ein bei einer Reparatur modernisiertes Muster, das ursprüngliche bei Jobst und Leimer, Bl. 29 c.) An der Predellarückwand lösen sich die weicher verschlungenen, fließenderen Kurven in ein reizendes Geflecht von Rosen- und Nelkenzweigen auf. Selbst die Postamente des Mittelschreines, obwohl unter den überhängenden Draperien nur teilweise sichtbar, sind mit zierlichem Pfostenwerk durchbrochen. Endlich findet sich ein Überzug von Stab- und Maßwerk auch auf den Backenstücken der Predella. Wieder gehen hier die Pfosten in hochaufsteigende, durcheinandergesteckte Krabbengiebel über, die, der starken Einziehung des Altarsockels folgend, sich nach vorn und seitwärts karniesartig ausbiegen.

Den »mossenhowern« und »louwhowern« (»lawber hawer«) der Domhütten entsprachen, wie schon angedeutet, in den größeren Altarwerkstätten besondere Kräfte für das Maß- und Laubwerkschnitzen. An dem 1500 vollendeten Hochaltare der katholischen Pfarrkirche zu Kalkar, dem Hauptwerke der niederrheinischen Altarkunst, z. B. haben Derick Jäger und sein Sohn nur das Ornament und die Grüppchen der Hohlkehlen ausgeführt. Im Grödener Tal sind noch gegenwärtig die Verzierungsbildhauer ein besonderer Berufsstand. Ein solcher, aus dem Schreinerhandwerke hervorgegangener Ornamentist war gewiß befähigt





Abb. 33. Konsole der Seitenfiguren.

zucht. Der eigentliche Aufbau, das Schrein- und Fachwerk des Altares, war Sache des »tischmachers«, »kistenschneiders« oder »kistlers«, »cistifex«, »scrinifex«, niederdeutsch »kistenmaker«, vlämisch »skrynmaker« genannt, über dessen wichtige Funktion wir namentlich durch niederdeutsche Altarurkunden des 16. Jahrhunderts unterrichtet sind. Wurden doch jetzt überhaupt die Altäre mit dem anderen Kirchenmobiliar öfters bei den Schreibern bestellt, weshalb die mitgeteilten Fachausdrücke für ihre Einzelbestandteile und Zierformen meist der Zimmermannsprache angehören, wofern es sich nicht um lateinische oder französische Lehnworte handelt.

Den Aufriß des St. Wolfgang Altars hat jedenfalls derselbe Kopf

und, trotz der häufigen Zunftprozesse zwischen Tischlern und Holzschneidern, auch berechtigt, gelegentlich etwas Figürliches, wie unsere Rahmenfriese, mitzuschneiden. Die Syrlins in Ulm sind bekanntlich eine Schreinerfamilie gewesen, und der Schnitzer des Münsteraltars in Chur, Jakob Rueß von Ravensburg, war ebenso wie der Hauptmeister des Hochaltars in St. Viktor zu Xanthen, der Wallone Wilhelm van Roermond, von Haus aus Kunsttischler. Das Handwerk, das solide technische Können, die Werkstatt-Tradition erzeugte im Mittelalter eben Künstler ohne alle akademische Schul-

ersonnen, aus dem der Gedanke der Dekoration gekommen ist: der Leiter des ganzen Werkes. Beruht doch das Gleichgewicht der von ihm entworfenen Komposition zunächst auf dem harmonischen Zusammenspiel von Architektur und Schmuck, so daß zum Beispiel die weit ausspringenden Spieße Georgs und Florians die Silhouette des Baues bloß in geistvoller Weise unterbrechen. Ein ungewöhnlicher Raumsinn durfte es sogar wagen, dem schmalen Oberbau des Aufsatzes den Platz für eine ganze Statuengalerie abzugewinnen, ohne den Figuren allzu viel gotische Balanzierkunst zuzumuten. Man beachte, wie zwanglos sie sich in die engen Nischen und Tabernakel einfügen, wie frei, trotz der hemmenden Pfeiler, Michael sein Schwert schwingt, wie keck Gabriel seine Flügel erhebt. Wie viel Luft bleibt noch übrig zwischen den Verstrebenungen und Durchstabungen der Giebelhäuschen, in denen Margareta und Katharina einlogiert sind! Als eine Welt für sich sind solchermaßen die einzelnen Statuen gesondert von aller zufälliger Umgebung, gleichsam unter eine durchsichtige Glasglocke gestellt: Gehäuse und Inhalt, Schale und Kern sind in eins verwachsen.

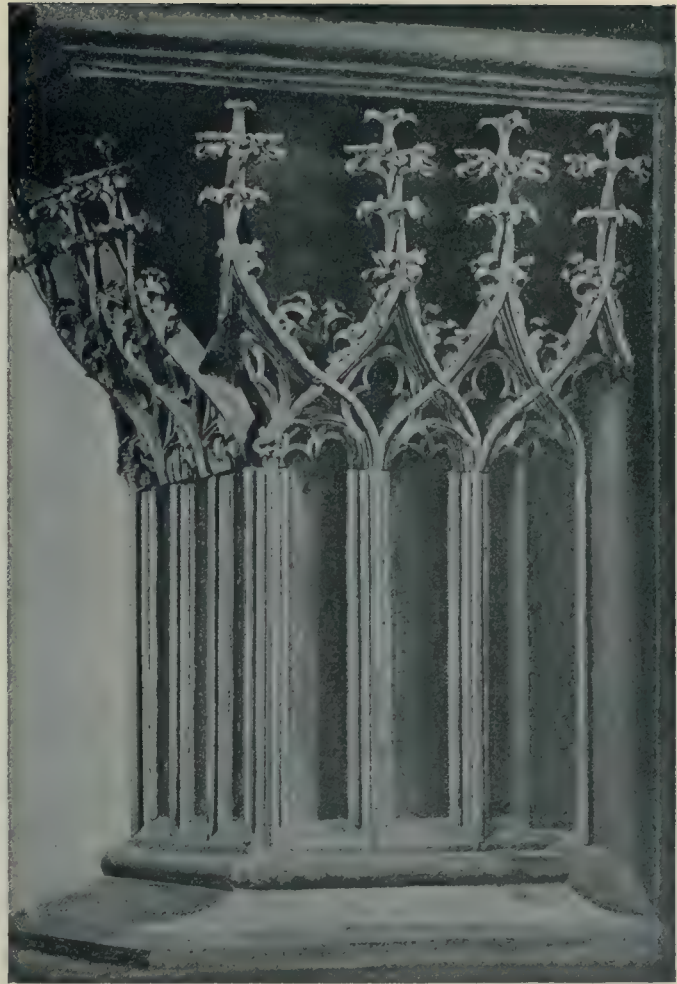


Abb. 34. Maßwerkfüllung von der Predella.

\* \* \*

Dieser ruhig-große Gesamteindruck des Altares erfährt auch keinen Eintrag durch die Fassung der Skulpturen. Der gotische Gedanke





Abb. 35 und 36. Maßwerkfüllung im Schrein des Hochaltars. (Nach Jobst und Leimer.)

im kirchlichen Innenbau ruft ja überall die Farbe zu Hilfe, er kann sie nicht entbehren zu seiner vollen Verkörperung, zur Auflösung seiner Gegensätze in einer über der Erfüllung der konstruktiven Notwendigkeiten frei schwebenden Stimmung. Von den Pfeilern und Gewölben, von den Fenstern, Portalen und Steinbildern wurde das Prinzip der Polychromie auf die Altarschreine übertragen, um hier eine besonders ausgedehnte, schon durch das Zusammenwirken mit den Flügelmalereien gebotene Verwendung zu finden: »Illuminierung« nennt sie der St. Wolfgang Altarvertrag. Die künstlerische Ausbildung, die sie in der Zeit der letzten Gotik erlangte, ist um so bewunderungswürdiger, als ihr eine natürliche Schwierigkeit im Wege steht: die Lichterscheinung und Modulation der Flächen, wie sie nach der Veränderlichkeit der Beleuchtung wechselt. Die eigene Licht- und Schattenkraft der Rundfiguren, die Farbenabstufungen und Tonkontraste, welche das Helldunkel der Tabernakel schafft, sprechen stärker als die Pigmente des Faßmalers und nötigen ihn von vorneherein zu einer stilisierenden Behandlung. Diese Beschränkung erwies sich aber als Segen nach einer anderen Richtung. Sie schloß den Schein der gemeinen Täuschung, die geistlos-unheimliche Illusion der Wachsfiguren aus, in die sich bemalte Plastik gerne verirrt, und wehrt zugleich jene Buntheit ab, die ein polychromes Werk so leicht ins Genrehafte hinabzieht. Die gotische



Abb. 37 und 38. Maßwerkfüllung im Schrein des Hochaltars. (Nach Jobst und Leimer.)

Polychromie hat stets mit wenigen Tönen Haus zu halten gewußt, ja ihre glänzendsten Wirkungen mit den drei Hauptfarben: Gold, Blau und Rot erzielt. Bildet dieser natürliche Dreiklang doch den Grundakkord, zu dem alle Stile erster Ordnung, die dorische Architektur, soweit sie vielfarbig war wie die Bauernkunst von heute, sich bekennen. Seine koloristische Bedeutung hat erst neuestens wieder ein Meister vom Range Arnold Böcklins gewürdigt. »Je weniger Farben beieinander stehen und chromatisch aufeinander wirken«, äußerte sich der Künstler nach R. Schicks »Tagebuch«, »desto brillanter ist der Effekt . . . Blau steht immer schön zu Gold und bekommt, so hell es ist, durch Gold etwas Mildes, Sammartiges. Blau ist eben immer Schatten, Rot steht um so schöner, je mehr es Blau enthält. Auch Grün steht eben deshalb schön zu Gold, weil es Blau enthält«.

In diesem Farbenrezept liegt das polychrome Geheimnis auch des St. Wolfgang Altars beschlossen. Der Schmelz seiner ersten Fassung hat sich zwar nicht ganz so unverletzt erhalten, wie gewöhnlich versichert wird. Das Blattsilber ist durch Oxydation um sein ursprüngliches Aussehen gekommen, die Gewänder der Figuren und der Thronteppich im Mittelschrein sind von Retuschen durchsetzt und auch einzelne Predellastatuetten haben eine Auffrischung erfahren. Die das Ganze bestimmenden Partien blieben aber unberührt, ja dürften durch die Patina noch gewonnen haben.





Abb. 39. Gitterfüllung im Schrein  
des Hochaltars. (Nach Jobst und Leimer.)

Das Gold ist Glanzgold und nach der schon von Theophilus und Cennini in ihren Handbüchern der technischen Künste beschriebenen, von den Rahmenvergoldern noch jetzt geübten Praxis aufgetragen. Der

Breite Flächen Goldes überziehen das Ornament und die Außenseiten der Obergewänder. Sie werden wohlthuend unterbrochen von dem Azur der Hinterwände, der Baldachindecken der Nischen und der umgeschlagenen Säume und Futterseiten der Gewänder (diese in Verträgen mitunter die «letzte claidung» genannt). Am Schrein- und Predella-rahmen und an ihren Gesimsleisten sind die vorspringenden Profile vergoldet, die Hohlkehlen blau, die trennenden Schrägen mennigrot bemalt. Zwischendurch blinken an Unterkleidern, Bändern, Turbanen weitere Flecken von Ziegel- und Braunrot, Weiß, Grün und Violett auf, denen an Rüstungen und geistlichen Trachten ein mattes Silbergrau sich gesellt.

Der Auftrag ist unter Berücksichtigung des jeweiligen Stoffcharakters bald lasierend (bei seidenartiger Gewandung), bald halb oder ganz deckend (bei Wolle). Ein apartes Purpurrot mit metallischem Reflex, heute Bronzerot genannt, ist Krapplack über einer Goldfolie. In der Vermittlung dieser warmen und kalten Farbenmassen, in den delikaten Übergängen der Nebentöne bewährt sich die zusammenstimmende und ausgleichende Kraft des Goldes, das nicht nur die Architektur und Plastik des Altares beherrscht, sondern den Widerschein seiner breiten Pracht auch verklärend auf die Innenbilder des ersten Flügelpaares wirft.



Abb. 40. Graviertes  
Rosenornament.  
Sockelabschrägung der  
Schreinumrahmung.

geschliffene Kreidegrund, der die Unterlage bildet, wird mit dem roten Boliment — einer Mischung von Bolus und Eierklar — überstrichen. Auf diese ge- glättete und mit verdünntem Spiritus oder Branntwein angefeuchtete Schicht kommt ein dichter Belag von Blattgold, der mit dem Achatstein sauber poliert, »brunirt« wird. Das ist der »musir-« oder »planirgrund«, von dem in den alten Malerbüchern und Rezeptsamm- lungen, auch gelegentlich der Miniatur- und Glasmalerei, öfters die Rede ist. Mit »planirgold« die Rückwand des Schreines zu überziehen, wurde Pacher im Grieser Altarkontrakt angewiesen (woraus die vorliegenden Abschriften und die danach erfolgten Veröffent- lichungen ein unverständliches »pannyr- gold« machten). In St. Wolfgang wurde

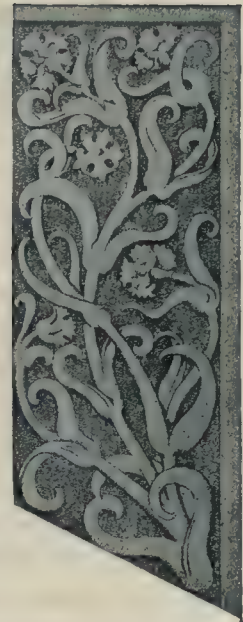


Abb. 41. Graviertes  
Nelkenornament.  
Sockelabschrägung der  
Schreinumrahmung.

auf größeren Flächen, z. B. dem Thronteppich im Schrein, dem durch Schraffierung abgetönten Goldfond das Ornament in Braun, Rot, Blau und Grün nur auflasiert (Abb. S. 97). Dies war die gewöhnliche Ver- zierungsweise auf Gold, das »musieren« (muosen, müsen), eigentlich »musivisch einlegen« oder »florieren« (florisieren = florizare), von den vorzugsweise verwendeten Pflanzenmustern (vgl. Grimm, Deutsch. Wörter- buch VI, 2739, und E. Berger, Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik, 1897, S. 201).

Die meisten Verzierungen unseres Schnitzwerkes sind jedoch entweder mit dem Model in den Kreidegrund gepreßt oder freihändig eingeschnitten, ausgestochen, d. h. mit einer Eisenraspel, dem Reparierereisen der Vergolder — dem »raffietto« des Cennini —, herausgeholt und schließlich mit der Punze (rosetta oder stampa) noch feiner ausgearbeitet. Diese in den deutschen Alpen überall volkstümliche Flachornamentik hat in der Tiroler »Zimmergotik«, in Verbindung mit der farbigen Behandlung des Grundes, bekanntlich eine besonders ergiebige Pflege erfahren. Auch in die schrägen Sockelflächen unter dem An- und Ablauf des Frieses im Schrein und in die Postamentvorlagen seiner Zwischenpfeiler sind Rosen- und Nelken-



zweige in schwungvoll gezeichneten Windungen eingeschnitten (Abb. 40 u. 41). Über die breite Platte der Schreinumrahmung läuft ein an die akanthisierenden Rankenränder miniierter Handschriften erinnerndes Bandornament von Distelstengeln mit wellig gebogenen, scharfzackigen Blättern (Abb. 42). Plastische, aus der Kreidemasse gebildete und aufgelegte Formen finden keine Verwertung. Nur die eingesetzten Edelsteine sind, wie wir schon vernommen, aus Holz geschnitzt und mit Stiften befestigt. Die ornamentalen Motive selbst entstammen, mit Ausnahme des in der gotischen Dekoration allgegenwärtigen Granatapfels, der »heidnischen Blume«, durchwegs der heimischen Pflanzenwelt. Neben Gewächsen sinnbildlicher Art, wie Reben und Ähren, neben Rosen (Abb. 43) und Nelken — diese die Lieblingsgartenpflanze aller Gebirgsbewohner — sowie dem graziös stilisierten Distelakanthus, die wir eben kennen lernten, begegnet vereinzelt der dütenförmige, großblättrige Aronsstab (*Arum italicum*) und eine Distel mit Blütenköpfchen (Teppich im Schrein, Predellafries). Immer ist die dekorative Verteilung auf der Fläche, die Geschmackswahl der Anordnung beachtenswerter als die Blatt- und Blumenbildung selbst, und die der Jobst- und Leimerschen Mappe entlehnten Textabbildungen wie die Aufnahmen des Architekten J. Baumgartner in den Mitteilungen der Zentralkommission, 1862, S. 22 ff. bringen Proben der reichhaltigen Flora des Altares.

\* \* \*

An den Figuren geht die Wiedergabe der Naturfarbe in den nackten Teilen, Gesichtern und Händen, weiter als in den Gewändern. Indes wird auch hier keine Realistik angestrebt, welche die Form überschreit, sondern nur deren Belebung, Verstärkung und Entwirrung durch die Farbe. Diese gliedert, stuft ab, spricht und macht dadurch die Form mitunter überhaupt erst verständlich. Der Malgrund wurde wie bei Tafelbildern zubereitet, in einem, gleichfalls schon dem Theophilus und Cennini bekannten, auch von der mittelalterlichen Möbelmalerei übernommenen Verfahren, über das insbesondere Viollet-le-Duc Aufklärendes beigebracht hat (*Dictionnaire du mobilier français* I, 1868, p. 374 u. 385 squ.). Das Holz erhielt zum Schutze gegen das Reißen, zur Ausglättung der Astknorren und der besseren Haltbarkeit des Kreidegrundes wegen, in der Regel aber nur an vorspringenden Partien, einen Leinwandüberzug. Die geschlemmte, mit Leimwasser angemachte Kreide wurde in verschiedener Stärke, meist in mehreren Schichten und ziemlich dick aufgetragen, so

daß die Fasern verschwanden und die Ecken sich rundeten. In diesem Untergrunde ließ sich nicht bloß die verlorene Feinheit und Schärfe der Schnitzformen durch sorgsame Nach- und Ausmodellierung wiederherstellen. Härten, die unter dem Messer stehengeblieben, konnten jetzt harmonisch gemildert, fehlerhafte Linien und Flächen mit dem Repariereisen korrigiert, vernachlässigte Details mehr durchgeführt werden.

Was im Holze nur skizziert war, dessen nahm der Faßmaler sich besonders an, indem er mit seinen Pasten und Ölfirnissen, wie auf der Bildtafel, nur sparsamer in den Schatten, operierend, bald diesen Teil hervorhob, bald jenen zurückschob, Höhen heller, Tiefen matter hielt, mit einem Worte den Effekt erst hineinmalte. Auf einen elementaren Farbensinn deutet an den St. Wolfgang Altarfiguren die, wie erwähnt, äußerst feine Nuancierung der Fleischtöne (»libfarw«, Leibfarbe ist ihr alter Name). Ein zartes Braun, das ins Rosa zieht und mit dem schwarzbraunen Haar gut zusammengeht, gibt dem Teint der Maria in der »Krönung« eine samtartige Weichheit. Das Antlitz Christi ist blässer, dem rötlichen Braun seiner Locken entsprechend; bis in die Einzelheiten der Adern erstreckt sich die Bemalung seiner Hände, deren Gelenke eine kräftigere Schattierung hervorhebt. Die Hautfarbe der Engel wechselt wieder nach ihrem lichtblonden oder brünetten Haar. Die frisch rasierten Gesichter Wolfgangs und Benedikts sind dunkel gebräunt, mit einem leisen Blutschimmer durchschossen, der naturgetreu absticht von den schwarzblauen Bartstoppeln. Die Wangen Georgs und Florians röten sich am lebhaftesten über den vorstehenden Backenknochen, wie denn auf alle Muskelerhöhungen wärmere Farben aufgesetzt sind. Die ganze Gestalt wird aber vom Auge, vom Blick aus belebt, dessen Intensität durch die scharfe Kennzeichnung der Iris und Pupille wie der rötlichen Augenwinkel herausgebracht ist. Mittels einer besonderen Art Firnis ist der warme Schein erzielt, der auf der Stirn, über den Bogenrändern der Brauen, längs der Nase und am Kinn zu entstehen pflegt. Mit seinem milden Zittern und Flirren nimmt dieser emailartige Lichtglanz den Gesichtern das maskenhaft Starre und Lackierte eines angemalten Kopfes, leiht er ihnen den Atem des Lebens, den momentanen persönlichen Ausdruck. Geist und Stimmung, die ganze Vollendung des Schnitzbildes liegt in dieser halbzolldicken Farbschicht! Daher schon spätere Reinigungen und Nachvergoldungen den Originalcharakter polychromer Holzskulpturen mehr oder weniger beeinträchtigen. Abgelaugt aber und der Farbe beraubt, sehen sie wie gehäutet aus (während der Gipsabguß wenigstens ihren Forminhalt un-



verkürzt bewahrt). Denn, was der Bildhauer nur vorbereitete, der Maler erst völlig ausgestaltete, wirkt jetzt als Selbstzweck, also anders als beabsichtigt. Ganz zu schweigen von der Polychromie der meisten neugotischen Altäre, an denen den armen Heiligen das Gold und die buntesten Farben wie Butter um den Leib gestrichen sind. Die Überlegenheit der spätgotischen Schnitzplastik über die heutige gründet eben vor allem darin, daß ihr Farbenkleid nicht äußerlich übergehängt, sondern ein unlösbarer Teil ihrer Erscheinung ist. Die Maler hatten damit diese Art Halbskulptur auch dann in Händen, wenn sie die Arbeit nicht schon vom Entwurf aus als ihres Geistes Kind betrachten durften.

Gewöhnt, in die Staffierung der »geschnittenen Bilder« oft gleich viel Farbenideen wie in ihre Tafelbilder zu legen, nahmen sie dabei ihrerseits manche holzplastische Eigentümlichkeit an. Wenn dieses zuerst in Robert Vischers »Studien zur Kunstgeschichte« (1886, S. 167 ff.) überzeugend dargelegte Entwicklungsmoment der spätgotischen Bildanschauung kürzlich als veraltet verworfen wurde, so ist damit nur neuerdings bewiesen, daß das »Einfühlen in Kunstwerke« auf dem Wege von Galeriestudien nicht ausreicht, um die wahren Triebkräfte der altdeutschen Malerei kennenzulernen. Glücklicherweise hat das endende Mittelalter selbst seine Meinung über die Wichtigkeit der Faßarbeit unzweideutig ausgesprochen. So betont schon 1427 ein Straßburger Ratsprotokoll, daß »kein bildsnider noch mossenhower one den maler nutzit schaffe« (Deutsche Rundschau, 1897 S. 421 nach Curiosités d'Alsace I, 1862, p. 395). Noch bestimmter lautet eine offizielle Äußerung der Tiroler Regierung gelegentlich der Bestellung des Hochaltars der Innsbrucker Hofkirche 1554, also mehr denn ein Jahrhundert später: »So will auch nit not sein, daß die pildwerch so gar kunstlich oder rain geschnitten werd, dieweil dieselb mit Farben vnd gold beclait werden, also, daß die zierung mertails an des malers arbeit glegen sein wirdet« (Jahrb. der kunsthist. Sammlungen des Kaiserhauses, XI, 251). Kein Wunder, daß unter solchen Umständen das Staffiergeschäft der Hauptwerb auch erster nordischer Maler wurde und ihnen mit dem materiellen Übergewicht den sozialen Vorrang vor den Schnitzern sicherte. Dies in dem Grade, daß in einigen Fällen, von denen später Näheres zu sagen sein wird, bloße Polychromeure und Vergolder sich sogar die Freiheit nahmen, ganze Schnitzaltäre als Autoren zu signieren.

Bei der Bemalung des Wolfganger Altares ist nun die Sorgfalt des Hauptmeisters unverkennbar. Erst seine koloristische Stimmgabel gab dem Ganzen den letzten Einklang, die volle künstlerische Harmonie.

Das bestätigt die Fassung der Figuren im Aufsatz und in den Seitenarchitekturen des Altares, die wieder besondere optisch-dekorative Rücksichten verlangte. Unverletzt erhalten scheint sie nur bei Margareta und Katharina; die beiden Statuetten sind schwerer, aber zugleich lebhafter gefärbt als die Schreinskulpturen. Noch energischer waren wohl von jeher die Aufsatzfiguren getönt, die sich in einzelnen Partien eine Neubemalung gefallen lassen mußten. Hier genügten wenige fernwirkende Akzente: ein Zinnoberrot, ein volles Blaugrün, ein grelles Gelb, welches das fehlende Gold vertritt. Dem Silber, das an den Rüstungen Georgs und Florians durch Lasuren gedämpft war, wurde am Mantel des Evangelisten Johannes sein Metallglanz ungeschwächt belassen. Nicht ihre feinsten Pointen, aber ihren wuchtigsten Trumpf spielt die Polyphonie des Altares folgerichtig in der obersten Dreigruppe aus: als wollte sie mit diesem breit ausladenden Finale in Blau und Rot, in Schwarz und Weiß noch einmal sagen, daß das Werk farbig gedacht, von einem Maler ersonnen ist.



Abb. 42. Gravierter Distelkanthus von der Schreinumrahmung des Hochaltars.





Abb. 43. Gravierte Rosenranken von den Flügelrahmen des Hochaltars.

## VIII.

### DIE ALTARFLÜGEL.

#### DER MARIENZYKLUS UND DIE PREDELLENBILDER. PACHERS MALWEISE.

Die polychrome Ausstattung des Altares lenkt den Blick naturgemäß auf seine Gemälde über, zunächst auf die Innenbilder des ersten Flügelpaares. Ihre Goldhintergründe und vergoldeten Rahmen nehmen den Grundton der Schreinskulpturen unmittelbar auf, lassen ihn gleichsam in einem starken Echo verhallen. Auch die Ornamentik des Schreines findet hier ihren Ausklang. Zur besseren Isolierung der Bilder wird die Rahmenplatte außen von einer glatten, rot bemalten Leiste, innen von einer profilierten Schräge begleitet. In diesen Profilen setzt sich auf mehreren Tafeln — dem Tode Mariä und drei der Wolfgangszenen — die gemalte Architektur fort. Auf den Innenseiten des ersten Flügelpaares greift das Flachmuster der Schreinumrahmung, jener in dem geriffelten Goldgrund eingravierte Distelakanthus (Abb. 42) auf die Rahmen über, während die Mittel tafeln ein feiner Rosenrankenfries umsäumt, dem obige Kopfleiste entlehnt ist. Die Außenseiten des zweiten Flügelpaares endlich haben einfach grün gestrichene Rahmen mit lose verteilten Streublümchen; auf ihren beiden unteren Streifen steht die bereits mitgeteilte Inschrift.

Nach mittelalterlichem Brauch war diese Auszierung der Rahmen schon Sache des Malers, der zugleich die Hintergründe, die Heiligenscheine und andere Akzessorien der Tafel zu vergolden hatte, und zwar stets vor Beginn der eigentlichen Malerei. Heute erblicken wir in der Vergoldungstechnik, nicht zuletzt dank der Wiederbelebungsversuche der englischen Präraffaeliten, in gewissem Sinne die Grundlage der gotischen Malerei, wie denn die Statuten mancher Malerinnung die Erlangung der Meisterschaft geradezu von einem Probestück in dieser Fertigkeit abhängig machten. Eine Bemerkung des Regensburgers Michael Osten-

dorfer in seinen Briefen an den Stadtmagistrat über das von ihm 1555 für die dortige Pfarrkirche vollendete Altarwerk (jetzt in der Sammlung des Historischen Vereines) beleuchtet diesen Zusammenhang: »Ich muess an gemelter daffl alle stunt golt haben, denn es ist alls gepollmentet (polmentirt) vnd zuperaut zu malen vnd vergulden, wie denn vor augen gesehen werden soll, auch von nöten ist, ee ich die aufgerissenen materien inn die varben bring, ob darine etwas zu meren oder mindern wer . . .« (Verhandlungen des Histor. Vereines für Oberpfalz und Regensburg 1850, S. 35 f.). Die Gewandtheit im Ziselieren, die die Vergolderarbeit erforderte, brachte schon den Gesellen in nahe Berührung mit der Plastik, ohne daß er darum genötigt war, sich nebenher auch zum Schnitzer auszubilden. So wissen wir selbst in Italien, wo die Fusion beider Künste besonders nahelag und Malbrett und Rahmen mitunter aus einem Stück waren, von keinem einzigen gesicherten Beispiel eines vom Maler mitgeschnitzten Anconarahmens, mag er auch meist die Hauptsache angegeben haben. Vielmehr standen speziell die venetianischen »intagliatori« und »legnajuoli« in solchem Ansehen, daß sie im Quattrocento sich öfters auf Altarraahmen inschriftlich genannt haben (Cristoforo da Ferrara, Gasparo Moranzzone, Zanino, Jacopo da Faenza, Lodovico da Forli). Im Norden war gegen Ende des 15. Jahrhunderts die eigenhändige Herrichtung der Tafel durch den Maler allmählich abgekommen. Die Prager Malerzeche gestattete schon um 1490 jedem Malermeister, einen »Zubereiter« zu halten. Daß Dürer seine Bilder nicht mehr selbst präparierte und vergoldete, erfahren wir aus seiner Mitteilung an den Frankfurter Jak. Heller, derzufolge das von diesem 1507 bestellte Himmelfahrtbild dem Zubereiter übergeben worden sei. Damals, im Anfang des 16. Jahrhunderts, war diese Berufsteilung schon derart verbreitet, daß 1512 sogar ein kleiner Lokalmeister in St. Leonhard im Lavantale (Kärnten), der einen Schnitzaltar zum Fassen übernommen, nachträglich erklärte, er könne die Tafel nicht »zu Ende malen«, da er sich nur auf das Zubereiten und Vergolden verstehe (Carinthia, 1909, S. 6). In Antwerpen gehörten einzelne »proumerder« (apprêteurs de panneaux), wenigstens seit dem 17. Jahrhunderte, der St.-Lukas-Gilde an.

Allzu viel persönliche Arbeitsleistung wird man daher dem St. Wolfgang Altarmeister an der dekorativen »Aufmachung« der Tafelbilder nicht zumuten dürfen, obwohl sie gewiß in sein eigenes Fach schlug. Der Vertrag verlangte für sämtliche »guet gemäll«, ausnahmsweise auch für jene auf den Rückseiten der Außenflügel, vergoldete »veldung« und »illuminirung«, eine Vorschrift, die der realistisch gesinnte Meister jedoch nur auf den



offenen Innenflügeln, den Festseiten des Altares, befolgt hat. Hier brachte ihm aber der wieder mit dem Granatapfelmuster damaszierte Goldgrund doppelten Vorteil. Denn von ihm empfängt das Kolorit der vier Hauptbilder des Altares zum guten Teil seine merkwürdige Resonanz, seinen sonoren, metallenen Klang. Mit seinem mystischen Glanz erhöht er zugleich die Andachtsstimmung der Darstellungen, entrückt sie der Zeitlichkeit, gibt ihnen trotz ihres Wirklichkeitsstrebens einen alles Profane abweisenden Kirchenton.

Hochkirchlich ist denn auch die Auffassung der Szenen. Obwohl es sich, mit einer einzigen Ausnahme (der Beschneidung), um längst ausgereifte Kompositionen handelt, machen sie, weil von Grund aus neu empfunden, einen überraschend großen und freien Eindruck. Um sich innerhalb des architektonisch-plastischen Ensembles des Altares zu behaupten, bedurften die Darstellungen einer symmetrischen Anordnung, einer rhythmischen Massenverteilung, die jedoch nirgends zur Schablone erstarrt. Aus der Teilung der Flügel in zwei, je 1,75 m hohe, 1,40 m breite Felder ergab sich die weitere Notwendigkeit einer Abwechslung in der Anlage und Raumrechnung der Bilder: die oberen sind nicht bloß aus einem anderen Gesichtswinkel gemalt als die unteren, es wurden für sie auch einfachere Themen gewählt, die sich in wenigen ausdrucksvollen Linien für den Fernblick behandeln ließen: Geburt und Darbringung Christi. Wogegen in den unteren Bildern, der Beschneidung und dem Tod Mariä, die Erzählung weiter ausholt, der Vorgang breiter auseinandergelegt ist. Die äußersten Gegensätze vertreten der Mariäntod und die Geburt Christi. Dort eine umständliche Vergegenwärtigung und Vermenschlichung des Ereignisses von beinahe genrehafter Drastik, hier ein Andachtsbild von strengster Konzentration auf den Glaubensgehalt der Szene.

Auf dem oberen Türfeld der Evangelienseite (Taf. XIX) sieht man in einem über wenigen Mauerresten aus Pfosten und Balken massiv gezimmer-ten Stall die Jungfrau einsam knien, eine hohe, kräftige Gestalt in rotem Unterkleid und blaugrünem Mantel, auf den ihre goldblonden Haarsträhne unter dem Schleiertuch herabfallen. Mit gefalteten Händen betet sie das Kind an, das nackt auf ihrem Mantelende liegt, jene Schütte Stroh unter sich, die der Tradition nach von »Davids Acker« stammte. Der Zustand der Wöchnerin ist durch die schwere Gebärde, die Blässe und den müden Blick angedeutet, den sie in scheuer Frömmigkeit zu Boden schlägt. Das länglich-volle Antlitz mit dem spitzen Kinn, der starken Nase, der hohen Stirn erscheint im Vergleich mit der Incoronata des Schreines reizlos. Dennoch lebt eine eigene Würde, eine melancholische Größe in



Abb. 44. Pacherschule, Verkündigung vom Laurentiusaltar in München.

dieser Madonna. Es ist das Weib aus Nazareth, die Gottesgebäerin, die, noch fremd den Regungen menschlicher Mutterliebe, in ihrem Gnadenamt aufgeht, gebannt durch das Wunder der Fleischwerdung des Wortes, eine namentlich durch die Meditationen des Bonaventura maßgebend gewordene Auffassung. Ein feierliches »Stillesein« vor dem Herrn beherrscht unsere liebe Frau — das breite Hereinfließen ihres Mantels in das Bild



sekundiert wirksam dieser Stimmung. In ähnlicher Absicht wiederverwendet ist das nämliche Gewandmotiv auf einer Pacher nahestehenden Verkündigung der Münchener Pinakothek (Nr. 1528), die dort mit den übrigen Tafeln eines um 1490 in seiner Werkstatt entstandenen Laurentius-Altars vereinigt ist (Abb. 44). Auch das Christkind der St. Wolfgang Geburt, ein kräftig entwickelter Knabe, liegt so ernst und selbstbewußt auf seinem wie ein Steckkissen untergeschobenen Heiligenschein, daß die vertrauliche Annäherung von Rind und Esel, den evangelisch ehrwürdigen Krippentieren, fast etwas respektwidrig berührt. Nicht mit hellem Jubel, sondern in andächtiger Zurückhaltung läßt auch der Engelchor im Dachgebälke sein Gloria erschallen. Und tiefer Weihnachtsfriede umfängt das Stückchen Welt, das man draußen sieht: die Berghalde mit den zwei Schafhirten — die sich nur klein in der Ferne zeigen — und das schlafende Städtchen Bethlehem, über das der Tag heraufzieht. Seine ersten Strahlen durchzittern den Dachstuhl des Stalles und streifen von rechts her die Engel, um mit ihrem hellsten Schein Gesicht und Hände Mariä zu treffen.

Die Hauptlichtquelle liegt also außerhalb der Szene, das Kind, obzwar selbst leuchtend, ist noch nicht der magische Mittelpunkt des Bildes, als den es niederländische Quattrocentisten darzustellen wagten, angeregt von der bekannten Erzählung des apokryphen Protoevangeliums Jacobi. Ein Nachtstück zu geben war Pacher eben noch nicht imstande, trotz der Sorgfalt, mit der die dem Lichte zugekehrten Kanten der Stallpfosten, um ihre Plastik zu erhöhen, in Weiß nachgezogen sind. Immerhin ist er mit seinen Beleuchtungsstudien weiter gekommen als Dürer, der noch zwei Jahrzehnte später auf dem Münchener Paumgärtner-Altar die heilige »Nacht« unbekümmert zum Tag gemacht hat. Das Licht gleitet um die Körper herum, ohne den Umrissen etwas von ihrer Bestimmtheit zu nehmen. Und so hart und kalt auch sein Helldunkel ist, so schlagend ist es schon für das stärkere Relief von Dingen und Menschen ausgenützt. Namentlich das Kind ist nur mit steingrauen Schatten und prallen Lichtern fast greifbar aus der Fläche herausmodelliert. Seine natürliche Bewegung und gelungene Verkürzung, die sogar den Scheibennimbus nicht vergißt, befördern den Schein des Körperhaften. Wie kümmerlich nehmen sich daneben die rachitischen Püppchen der meisten Altflandrer aus! Von den beiden ebenfalls stark verkürzten Stalltieren fällt der von rückwärts gesehene Ochse durch seine übertriebene Größe aus dem Bilde heraus und verfehlt damit seinen Zweck, als Abschieber zu wirken. In die Tiefe

des Raumes wird der Blick vor allem durch den offenen Dachstuhl gezogen, dessen unter dem First vom Rand der Tafel abgeschnittenes Sparrenwerk mit seinen perspektivischen Linien zugleich den doppelten Horizont verhehlt, den das Bild nach der Art primitiver Kunst hat; denn der Vordergrund ist in Untersicht, der Hintergrund in Aufsicht gemalt. Hier liegt ein freundlicher Markt im Schutz einer Zinnenmauer, aus der ein breites Tor mit darüber vorgekragtem Erker heraustritt. Durch seine drei Schwibbögen blickt man auf die malerisch unregelmäßigen, rotgeschindelten Giebelhäuser der Hauptstraße, an deren Ende die Kirche des Ortes mit ihrem schlank zugespitzten Turm aufragt: ein tirolisches Bethlehem, das wie eine Partie aus dem mittelalterlichen Bruneck, Sterzing, Brixen oder einem anderen lieben Alpenstädtchen anheimelt. Diese Szenerie bringt eine wärmere Note in die mystische Stimmung des Bildes, einen Gemütston, der zum leisen Akkord anschwillt in dem Lobgesang der vier Christengel. Mädchenhaft schüchtern, halb kniend, halb schwebend, haben sie sich auf dem Balkengerüst niedergelassen, um, beseligt vom Geheimnis der Heilsbotschaft, mit echt deutscher Innigkeit ihr Lied vorzutragen. Die seltsam verkürzten Ansichten, die lang nachflatternden, tieffarbigen Gewänder, dazu das ahnungsvolle Halbdunkel des kahlen Raumes geben diesen Engeln etwas Märchenhaftes, Visionäres. Man glaubt das Wehen ihrer großen Fittiche, ihren hohen Diskant durch die heilige Nacht zu hören — ein rührend-lieblicherer Chor hat auf keinem altdeutschen Bilde die erste Weihnacht eingesungen. — Selbst in einer schwachen Wiederholung der Komposition von einem Nachfolger Pachers auf einem der fünf Marienbilder, die aus dem Widum zu Reischach bei Bruneck auf das gräflich Pergensche Schloß Aspang in Niederösterreich gekommen sind, bleibt der Zauber des neuesten wieder von Uhde u. a. erfolgreich aufgegriffenen Motives wirksam. Dagegen hat eine kürzlich in die Nähe des St. Wolfgang'ser Weihnachtsbildes gerückte Anbetung des Kindes im Innsbrucker Ferdinandeum (Nr. 845) — eine Südtiroler Arbeit aus der Wende des Jahrhunderts — zu diesem keine nähere Beziehung.

Der Anknüpfung des Herrn läßt unser Altarflügel seine Beschneidung folgen (Taf. XX): der gemalten Lyrik der Christnachtfeier eine mit epischer Breite geschilderte Kulthandlung, deren dogmatische Bedeutung der malerischen Versinnlichung sich eigentlich entzog. Spät und zögernd ist darum die christliche Kunst auf den Gegenstand eingegangen, und wie wenig haben die alten Meister — selbst ein Dürer im Marienleben — mit ihm anzufangen gewußt. Pacher aber hat dem spröden, unangenehmen Vorwurfe



nicht nur das Möglichste abgewonnen, sondern ihn zum ersten- und einzigenmal zu wahrhaft künstlerischer Gestaltung gebracht. Kein fremdes Muster lähmte hier die eigene Erfindungskraft. Auch die flüchtige Erwähnung des Ereignisses im Lucasevangelium (2, 21) bot keinen Anhalt. Unter der Hand eines Malers des 19. Jahrhunderts wäre ein Sitten- oder Zeremonienbild, ein Kostümstück aus dem Orient entstanden. Pacher aber, indem er den Vorgang in seine Zeit, in unsere Breiten versetzt, macht gerade dadurch das lebendige Walten der geschichtlichen Mächte fühlbar, prägt den kirchlichen Stoff zu einem echten Historienbild um.

Wir befinden uns im Chor einer spätgotischen Hallenkirche, deren Nebenschiffe um das Altarhaus herumgeführt sind. Sechseckige Säulen von dunkelrotem Marmor, nach venezianischer Sitte durch Zugstangen verbunden, tragen das Netzgewölbe, den Boden bedecken bunte Fliesen. Auf teppichbehängter Steinbank sitzt in goldschwarzem Brokatgewand, in Mitra und Gebetmantel der Hohepriester — eine imposante, schwarzbärtige Gestalt, die verkörperte Idee des Alten Bundes. Voll düsteren Eifers vollzieht er, leicht vornübergeneigt, mit geschultem Griff die Operation an dem Knaben, der, ohne sich zu wehren, still in seinem Schoße liegt. Die altkluge Miene des kleinen Gottmenschen scheint zu sagen, daß er die Welt dereinst von dem Gesetze befreien werde, das er jetzt erfülle. Die Umstehenden nehmen an der Zeremonie verschiedenen Anteil. Mitleidig beugt sich von rechts her ein frommer Tempelbesucher vor, um das dem Kinde unterbreitete Linnen festzuhalten. Ob mit der Figur Josef gemeint ist, wie E. Förster (Denkmale deutscher Baukunst etc., Bd. VIII, 1863) angenommen hat, bleibt fraglich, da er, wie die übrigen erwachsenen Personen unseres Bildes, ohne Nimbus dargestellt ist. Der stattliche Mann in seiner absonderlichen Tracht, einer hohen Mütze mit aufgeschlagener Pelzklappe und weiß-rot gemustertem Ärmelrock, darüber einen dunkelgrünen Mantel, ist auch mehr als der freundliche Pflegevater, er ist ein Vertreter des messiasgläubigen Judentumes, ein erster Zeuge der göttlichen Sendung des Kindes. Ein braunlockiger Jüngling in kirschrotem Mantel tritt hinter ihm eilig herzu, mit der vorgestreckten Rechten den anderen Zipfel des Leintuches fassend. Ergriffen wendet er sich zur Seite, wie um seinen Nachbar anzureden, von dem nur der mürrische Kopf unter einer olivgrauen Hakenmütze aus der Bildecke herauschaut. Dieser Gruppe gegenüber kniet in weißem Überwurf, blaugrünem Kleide und gelben Schuhen, das untere Ende der Windel in den Händen, eine halb vom Rücken gesehene Matrone. Sie wird meist als Rabbiner angesprochen

— der Körperbau wie die markierten ältlichen Züge verraten jedoch deutlich eine Frau. Wahrscheinlich haben wir die Prophetin Hanna, die Freundin der Tempeljungfrau Maria, vor uns, die auf dem nächstfolgenden Bilde, der Darbringung, freilich etwas jünger aussieht. Mit freudiger Verwunderung hängt ihr Blick an dem Erlöserkinde. In dem Gesichte des neben ihr stehenden Leviten, der dem Hohenpriester geschäftig die aufgeschlagene Liturgie weist, spiegelt sich die Ängstlichkeit des Zeloten, den äußeren Kultvorschriften gerecht zu werden. Zwischen beiden harrt eine junge Frau in hochrotem Mantel zärtlich besorgt des Endes der Operation, um den Kleinen in ein bereitgehaltenes Tuch zu hüllen. Es ist vermutlich Maria, die hier einen ihrer sieben Schmerzen erduldet, obwohl die Figur mit dem Muttergottestypus der anderen Altarbilder keine Verwandtschaft zeigt. Hinter ihr taucht am linken Bildrand noch der gutmütige Kopf einer Begleiterin in weißer Kinnbinde aus dem Halbdunkel auf.

So drängen zwei geschlossene, gegeneinander strebende Gruppen aus den Pfeilerarkaden, welche die Schiffe trennen, gegen die dominierende Hauptfigur des Hohenpriesters. Sein Kopf hebt sich als das genaue Zentrum des Bildes vom gemusterten Goldgrunde des mittleren Chorfensters ab. Dieses strenge Responsionschema wird jedoch gelockert durch die verschiedene Zahl der Personen auf beiden Seiten und ihre bewegte Linienführung, die scharf kontrastiert mit den ernsten, hoheitsvollen Senkrechten und Horizontalen, die in der Gestalt des Priesters sich treffen. Die Steinbank, auf der er sitzt, scheidet den Hintergrund von der Vorderbühne, auf der die Szene spielt. Gleichwohl stehen die Figuren nicht vor, sondern innerhalb der Architektur, die beide Hälften des Zuschauerkreises in sich hereinnimmt. Dieser tiefverjüngte Kirchenchor mit seinem lauschigen Umgang ist kein Prunkstück der Spätgotik, die Bauformen sprechen ohne jedes Beiwerk nur durch sich selbst. Aber die schmucklos klare Anlage ist so organisch erfunden, daß man sie ohneweiters in Stein verwirklicht denken könnte. Wie verstanden ist die Plangestaltung und wie gut greifen die Einzelglieder ineinander. Wie flott sind Pfeiler und Dienste profiliert, wie kunstvoll verschlingt sich das Rippenetz des Gewölbes, wie gewandt ist der Fliesenboden hinprojiziert. Die spezifisch spätgotische Konstruktionsfreude, der »gerechte Steinmetzengrund«, lag dem Maler offenbar im Blute, selbst die Figuren scheinen ergriffen von der architektonischen Höhentendenz. Um so seltsamer, daß ihr Größenmaß sich nach ihrem ideellen Wert, nicht nach ihrem Verhältnis zum umgebenden Raum richtet — die



gewöhnliche, selbst von Dürer erst spät überwundene Unlogik der alten Kunst. Hier steht sie aber in einem besonderen Widerspruch zur Schilderung des Raumes, in der mit dem Wissen des baukundigen Werkmeisters die Fertigkeit eines gewiegten Perspektivikers sich verbündet hat. Die geometrische Korrektheit der Ansicht läßt sich noch an den steigenden und fallenden Hilfslinien, den »teilris« oder den »blindlinien« nachprüfen, die nach dem Richtsheit mit Nadel und Kohle vorgezeichnet, unter der Farbschicht stellenweise durchscheinen. Das ganze Bild ist auf einen einheitlichen Horizont und für einen Augenpunkt entworfen, der ziemlich niedrig, in der Brusthöhe des Hohenpriesters, gewählt ist. Dadurch wachsen die Gestalten noch mächtiger heraus; in einer Kirche von diesen Dimensionen würden sie als ein Geschlecht von Riesen erscheinen. Merkwürdigerweise stört dieser Fehler nicht, er wird verdeckt durch einen einfachen Kunstgriff. Man sieht nämlich die Pfeiler des Langhauses über den Köpfen der Figuren aufsteigen, kann sie aber nicht abwärts bis zum Boden verfolgen. Das Auge, das nur emporgeleitet wird, stellt sich nun den Raum höher vor als er tatsächlich ist. Eine weitere Verstärkung erfährt dieser Zug nach oben dadurch, daß der Bildrand einen Teil des Deckengewölbes wegschneidet — ein vielfach, namentlich von italienischen Meistern (Lionardo) erprobtes Mittel, »um auf knappem Raum großfigurig zu komponieren, ohne eng zu wirken« (Wölfflin). Überhaupt ist die Architektur, ein so abgerundetes, genußreiches Bild sie als solche gewährt, nicht um ihrer selbst willen da. Sie tritt nicht aufdringlich hervor, über-tönt nicht die Handlung, sondern hilft bloß deren Bedeutung unterstreichen. Ließ der Schrein unter seiner spielenden, vegetabilisch prächtigen Dekoration den das Ganze zusammenhaltenden Grundriß fast vergessen, so haben wir in dieser Meisterkomposition die mathematisierende Raumkunst ihres gemeinsamen Schöpfers klar vor Augen.

Es sind nur neun Leute da, aber diese Handvoll Figuren scheint die Kirche zu füllen. Das liegt an der Leichtigkeit, Freiheit und Zwanglosigkeit ihrer Gruppierung, an ihrer vielseitigen Bewegtheit und ihren starken Richtungskontrasten. Da sie der Baulichkeit an Plastik nicht nachstehen durften, galt es nicht nur durch klare Modellierung, sondern auch durch Verkürzungen, Überschneidungen, Stellungen im Kontrapost ihren räumlichen Wert zu erhöhen, sie aus der Tiefe herauszuholen. Es unterlaufen dabei manche Verstöße gegen die Proportion und Anatomie: dem Mann zur Rechten des Hohenpriesters ist sogar ein ganzer Arm abhanden gekommen. Beherrscht aber der Maler die Form auch lange

nicht in dem Maße wie der Bildhauer des Schreines, so besitzt er doch ein lebendiges Gefühl für den menschlichen Organismus, die Gelenke sind richtig betont, seine Gestalten können stehen und sich bewegen. Und die Bewegungen sind als augenblickliche, die Stellungen als zufällige gesehen. Wie natürlich erscheint die jähe Wendung des Jünglings rechts, wie sicher verkürzt ist der gesenkte Facekopf des Hohenpriesters. Solche abwärts geneigte Gesichter vermeiden sonst wegen der schwierigen Verkürzung nicht nur die nordischen Maler der Zeit: noch auf den Arezzofresken des ausgezeichneten Perspektivmalers Piero degli Franceschi (ca. 1466) sind sie, weil bloß geometrisch konstruiert, wie erstarrt und versteinert, zum Unterschiede von dem warm beseelten Kopf unserer Figur. Was für gründliche Händestudien erforderte ferner das Fingerspiel des Priesters. Etwas übertrieben gespreizt und von überscharfer Modellierung der Adern und Hautfalten sind diese Finger trotzdem voll zuckenden Lebens. Dadurch dienen sie trefflich zur Verdeutlichung des minutiösen Vorganges, der den Mittelpunkt der Komposition bildet.

Die Menschen des Bildes beharren aber im vollen Gleichgewicht ihres Wesens. Sie zeigen, »wie ihnen zu Mute ist«, in ihren Mienen ist Denken und durchlebtes Schicksal zu lesen, sie haben etwas zu sagen, mitzuteilen. Daher die großartige Wahrheit, die frappante Momentwirkung, die dramatische Spannung der Szene. Zu besonderer Kraft ausgeprägt ist diese Charakteristik des Geistigen in dem Hohenpriester, einer Persönlichkeit aus einem Guß, die in ihrer unerbittlichen Strenge und finsternen Majestät von geheimnisvollem Reiz ist. Aber auch die übrigen Figuren sind entschlossen bei ihrer Eigenart gepackt, treten mit einer so zwingenden Gegenwart vor uns hin, daß wir vergessen, es mit namenlosen Unbekannten zu tun zu haben. Welcher Schatz von Seelengüte liegt in den Zügen des ehrwürdigen Mannes zu Häupten des Kindes, welch blinder Fanatismus in der Dienstbefissenheit des Leviten. Wie beredt ist das fromme Staunen der knienden Alten, dieses knochigen Mannweibes von alttestamentlich-grandioser Häßlichkeit. Und daneben, wie ein Mollklang neben dem Durton die schlanke Anmut der angstvoll vorgeneigten jungen Frau.

In der rechten Seitengruppe, deren verhaltene Erregung schon in dem halbgeöffneten Munde der drei Gestalten sich verrät, ist dem mildgesinnten Hebräer wieder der feurige Jüngling gesellt, der eben das Wort an seinen mißtrauisch dreinschauenden Hintermann richtet. An den scharf geschnittenen Slawenkopf dieser Randfigur mit kurzer Nase und starken Backenknochen erinnert die Gesichtsbildung einer dem Pacher-Kreise



angehörigen St.-Sylvester-Statue im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin (Abb. 45) (W. Vöge, Beschreibung der Bildwerke der christl. Epoche, IV, 1909, Nr. 271). Im östlichen Pustertale gab es uralte slawisch-wendische Siedelungen, denen das »öde« Tal sogar den Namen (Pustrissa) verdankte. Hat Pacher hier einen »windischen« Werkgesellen in das Bild hineingemalt, gewissermaßen als Schlußstein einer Reihe mimischer und physiognomischer Studien, die die beste Vorübung bildeten für ein wirkliches Porträt?

Jedoch auch sonst ist nichts Zufälliges, nichts Überflüssiges in dem Gemälde. Wie jede Figur ihren notwendigen, durch ihre Beziehung zum Raum bestimmten Platz hat, so steht sie unzertrennlich vom Ganzen da. Dieser tektonische Gruppenbau, dieser Rhythmus der Linien und Massen ist jedoch nicht allein das Ergebnis einer kontrapunktischen Rechnung — eine starke Empfindung vibriert durch das Bild, vom ersten Ansatz bis zum letzten Strich festgehalten. Darum berührt uns alles so lebensnahe und lebensecht, trotz der herben, die Ecken und Kanten der Erscheinung über die Wirklichkeit hinaus steigernden Vortragsweise, trotz der gehaltenen Ruhe der Darstellung. Ein gesunder Realismus hat sich von dem Druck des beengenden Geschmackes, der auf altdeutschen Gemälden gewöhnlich lastet, befreit und ist zu einem eigentümlichen Lapidarstil durchgedrungen. Dieser glücklich geschlichtete Zwiespalt macht den Wert und die Bedeutung des Bildes aus, verleiht ihm seinen Rang als die beste erzählende Malerei des 15. Jahrhunderts in Oberdeutschland. Denn eine Kunst setzt hier ein, die nicht nur einen vollständigen Bruch mit der mittelalterlichen Tradition bedeutet, sondern über Dürer hinaus in eine fernere Zukunft weist.

Die beiden Bilder des rechten Flügels sind als Kompositionen nicht mehr so wohl abgewogen, zeigen nicht mehr dasselbe Gefühl für Maß und Ökonomie. Immerhin sieht man auch in der Darbringung Christi im Tempel (Taf. XXI), wie der Maler über die herkömmliche Formel hinausstrebt. Die übliche Anordnung nach dem zentralen Schema ist mit Absicht verlassen. Die Figuren füllen den Raum nicht gleichmäßig, sie sind auf der einen Bildhälfte zusammengeschoben. Die reichere Entfaltung der Architektur auf der anderen Seite ergibt eine Kontrastwirkung von malerischem Reiz.

Der gegenständliche Reiz der Szene liegt bekanntlich in der Gegenüberstellung des zarten Kindes und des hochbetagten Simeon. Vom Geist getrieben, kommt der gottesfürchtige Mann in den Tempel, um vor seinem Ende den Messias zu sehen. Er empfängt den Knaben aus den Armen

der Mutter, die sich zum Reinigungsopfer des mosaischen Gesetzes eingefunden hat. In goldbroschiertem roten Talar, den Gebetmantel über dem Haupt, schreitet Simeon die Altarstufen hinab und beugt sich bewegt über das in Windeln eingewickelte Kind. Maria hat ihren Typus bis auf die Kleidung aus der Geburt beibehalten (das Schwarzgrün ihres Mantels ist infolge der letzten Restauration des Bildes trüb und rissig geworden). Mit der magdlichen Verschämtheit mischt sich hier bereits eine Zutrauen erweckende Weiblichkeit, eine stillfröhliche Mutterliebe, die sich namentlich in der weichen Neigung des Kopfes und dem linden, behutsamen Anfassen des übrigens wieder recht »festen« Kindes mit dem ältlichen Köpfchen ausspricht. Im krapproten Mantel, vom Bildrand halb abgeschnitten, steht Josef hinter ihr, auch er nicht die übliche, etwas haltlose Gestalt, sondern ein trotzig-braver Charakter, mit seinem kraushaarigen Greisenkopf und großen Tellernimbus fast wie St. Petrus anzuschauen. Mit Köpfen dieser Art hat Pacher Schule gemacht — in verschiedenen Varianten kehrt der Typus auf anderen Tafeln unseres Altares und Arbeiten der Werkstatt des Meisters wieder, unter denen nur auf ein bisher unbeachtet gebliebenes Bildfragment des Bozener Museums, die Rückseite einer hier mitreproduzierten Magdalenen-Halbfigur (Abb. 45 u. 46), verwiesen sei. Auch die eindrucksvolle Patriarchengestalt Simeons wurde auf einer, wohl nordtirolischen Darbringung des Klosters



Abb. 45. St.-Sylvester-Statue im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin.



Wilten bei Innsbruck kopiert. Josef wohnt der Szene mit gemischten Gefühlen bei und wird sich, wie es scheint, nur ungerne von den beiden Turteltauben trennen, die er als rituelles Sühnopfer Mariens für den Jehova verfallenen Erstgeborenen in einem Henkelkorbe mitgebracht hat. Der Frauenkopf im Stauchentuch und darübergezogenen olivenfarbigen Mantel neben ihm gehört der uns von der Beschneidung her bekannten Prophetin Hanna, die hier eine stille, große Erscheinung ist: nach dem Bericht des Lukas hatte sie das Jesuskind bei seinem Einzug in den Tempel als den längst erwarteten Retter begrüßt.

Das Architektonische nimmt auf dieser Tafel noch mehr Aufmerksamkeit als auf der Beschneidung in Anspruch. Wir blicken in das Nebenschiff einer Kirche, in das ein Baldachinaltar kapellenartig eingebaut ist. Dieses Prachtziborium — ein einfacheres auf einem der Bilder von Pachers Münchener Kirchenväteraltar — hat der Künstler nach einem der in der Brixener und Salzburger Diözese damals noch vielfach vorhandenen Originale mit eingehendster Sachtreue dargestellt, gewiß seinem geistlichen Auftraggeber zu Danke, der den Zusammenhang des Opferganges Mariä mit dem Meßopfer nachdrücklich betont wissen wollte. Wie das Gurtengerippe des Baldachins vorspringt, vorne von einem Schweifbogen eingeschlossen, und gestützt von einem dunkelgrünen Marmorpfeiler, den ein Tabernakel mit einem Heiligenfigürchen übersteigt — das ist wieder, mit dem Auge des erfahrenen Gotikers gesehen, ein Kleinod an eleganter Durchbildung. Der freundlich-heitere Charakter des Zierbaues wird durch eine der Steinart des Pfeilers angepaßte Bemalung der Gewölbekappen in einem matten Gelb, der Rippen in Hellviolett noch gehoben. Der übrige Raum mit seinem schweren Gewölbe und dem massigen Wandschaft hat hingegen zu wenig Luft, geht nicht genug zurück, so traulich die Dämmerecke neben der Spitzbogentür im Hintergrunde wirkt. Der Altartisch selbst ist ein vollständiges Stilleben und bietet eine reiche kunstgewerbliche Ausbeute. Ein mit Quasten behangener Läufer von weißem Linnen, die »palla« oder »mappa«, fällt über seine Schmalseiten herab und zeigt im breiten Saume der »fürleiste« einen schwarz eingewirkten Tierfries (Greif und Leopard in Ranken). Zur Verkleidung der Vorderseite, als Antependium, dient eine olivsamte Schaudecke. Das Altarbild ist eine niedrige, schlicht gerahmte Quertafel von der Form der frühgotischen Altaraufsätze, auf der vier Heilige mit Spruchbändern stehen. Davor brennen in zwei vergoldeten Messingleuchtern eine rote und eine grüne Kerze, als Anspielung auf den anderen Namen, den das Fest Mariä Reinigung führt: Lichtmeß (festum candelarum,



Abb. 46. Halbfigur der Maria Magdalena im Museum in Bozen.



S. Mariae luminis, in alten Kalendarien auch »unser Frauen kerztag«, »Frauentag kandelmesse«). Er leitet sich bekanntlich von der feierlichen Kerzenweihe mit daran anschließendem Lichterumgang her, der zur Erinnerung an das Wort Simeons vom »Lichte zur Erleuchtung der Heiden« am Tage der Darstellung Jesu (2. Februar) begangen wird, eine Feier, die sich im 15. Jahrhunderte mancherorten zu eigenen Lichtmeßspielen erweiterte. Auf die liturgische Bedeutung des Festes weist auch der Opferstock von rotem Marmor im Vordergrund hin.

Dieses bunte Vielerlei baulicher und kunstgewerblicher Dinge ist gewiß recht unterhaltend. Wir lernen den sonst ins Große arbeitenden Künstler auch als virtuosen Kleinmaler kennen. Mit einer eigensinnigen Freude an der greifbaren Wahrheit und Gegenständlichkeit jedes Details ist dessen Bild, um der optischen Illusion zu fröhnen, möglichst körperhaft in den Raum gesetzt. Dabei kommt es zu perspektivischen Bravourstückchen, wie der schwierigen Verjüngung der Ringe an den Standleuchtern, die etwa an Paolo Uccellos Bemühung um die Darstellung des »mazzocchio« genannten Kopfputzes auf dem Fresko der Sintflut in S. Maria Novella zu Florenz erinnert. Andererseits wirkt dieses umständliche Arrangement der Szene zerstreudend, die Darstellung erhält etwas Illustratives. Indem er die Komposition in zwei Hälften zerlegt, bekennt der Maler unumwunden ein, daß ihm die exakte Schilderung eines Kircheninnern nicht weniger am Herzen lag als der Hergang selbst. Der Zentralfluchtpunkt des Bildes liegt über dem linken Knie Simeons, dessen langgestreckte — beim Niedersteigen über die Stufe etwas aus dem Lot gewichene — Gestalt der vordere Baldachinpfiler überschneidet. Damit werden zwar die Tiefenunterschiede des Raumes sichtbar gemacht, zugleich aber auch die fehlerhaften Größenverhältnisse der Figuren zur Architektur. War diese auf der Beschneidung nur Schauplatz, Hintergrund des Ereignisses, so tritt sie hier als Kulisse vor, trägt aber nicht im gleichen Maße zum Zusammenschluß der Szene bei. Über einer gewissen Opulenz hat sie auch an Wohlräumigkeit verloren. Die ganze Gruppe rechts steht unglücklich verdrückt da, weil dem Maler, obzwar er den Bildrand geopfert hat, der Platz nicht ausreichte. Da die Handlung an sich weniger sprechend ist als auf der Beschneidung, hätte sie erst recht einer wirksamen Verteilung der Akzente bedurft, um an Anschaulichkeit zu gewinnen. Statt dessen sehen wir uns einer Darstellung gegenüber, die zwischen Figuren- und Architekturbild auf halbem Wege stehen geblieben ist. Dieser frühe Emanzipationsversuch der Architekturmalerei



Abb. 47. Halbfigur des hl. Petrus, Rückseite des Magdalenenbildes im Museum in Bozen.



ist jedoch an und für sich wieder von hohem Interesse. Unter den älteren Deutschen war nur der Schwabe Konrad Witz auf seinen merkwürdigen Gemälden zu Neapel und Straßburg Pacher vorausgegangen, und erst fünfzig Jahre später versucht Altdorfer in der Münchener Geburt Mariä in ähnlicher Weise mit dem Pinsel zu bauen, verliert aber dabei die architektonische Möglichkeit aus dem Auge. Es darf billig wundernehmen, daß nach so energischen Anläufen die völlige Ablösung der Gattung, das reine Architekturbild, noch so lange auf sich warten ließ.

Auf der letzten Innentafel unseres Flügelpaares, dem Tod Mariä (Taf. XXII), überwiegt wieder die Macht der Überlieferung über das Raumverlangen des Malers. Die örtliche Situation wird nur durch einen steinfarbig gemalten Torbogen angedeutet, der, wie eine Ehrenpforte über die ganze Breite der Bühne geschlagen, unmittelbar in den Rahmen des Bildes übergeht. In seiner Archivolte stehen auf Tragsteinen unter Baldachinen die von langen Spruchbändern umflatterten Statuetten zweier Propheten und zweier Könige des Alten Bundes, des Harfenspielers David und Salomos. Noch einmal also werden hier zwei Vorfahren und zwei Zeugen Christi zu der uns schon vom Schreinfriese her vertrauten Mission aufgerufen, und zwar an der nämlichen Stelle, die sie bereits an frühgotischen Kirchenfassaden so gern eingenommen hatten. Rechtwinkliges Stabwerk mit je zwei aufeinanderstoßenden Baldachinen an den Ecken übersetzt diesen Bogen, dessen Rundform dem Dreiviertelkreise entspricht, in dem unten die Apostel die verscheidende Gottesmutter umstehen.

Sie liegt schräg gegen den Beschauer gebettet, in dunkelgrünem Kleide, unter einer roten Decke — Rot galt in der Farbensprache des Mittelalters als Sinnbild der leidenden Liebe, daher seine typische Verwendung in der Gewandung der Maria. Ein himmlischer Glanz verklärt schon ihr eingefallenes Gesicht mit den halbgebrochenen Augen, das durch ein weißes Schleiertuch noch fahler erscheint. Zu ihren Häupten steht Petrus in bischöflichem Ornat, dem Chorhemd und einem rotbrokatenen, goldverbrämten Pluviale mit großer, goldener Schließe. Mühsam bewahrt er seine Fassung, während er der Sterbenden die geweihte Kerze in die erstarrten Hände drückt und laut aus dem Rituale betet, das ihm ein zweiter Apostel halten hilft. Über seine Schulter blickt durch einen Kneifer ein Dritter in die Szene. Am Fußende des Bettes, mit dem Rücken gegen den Beschauer, ist ein jugendlich-kräftiger Apostel ins Knie gesunken und erhebt in leidenschaftlicher Inbrunst, wie um das teure Leben zurückzuhalten, die eine Hand. (An den Evangelisten Johannes zu denken, ver-

bietet der Bart.) Sein riesiger weißer Mantel über dem violetten Untergewand setzt sich scharf ab von dem tiefgrünen Oberkleid des aus dem Schatten der rechten Bildecke tretenden Apostels. Dieser bringt den Weihkessel herbei, verhält sich aber einen Augenblick, um die Gottesmutter in ihren letzten Zügen zu betrachten. Ihm gegenüber ein aus dem Bilde herausschreitender braunlockiger Jünger im roten Mantel, im Begriff, die Kohlenglut im Rauchfaß anzublasen. Hinter diesem eine Gruppe von Dreien: ein weißbärtiger Alter, nachdenklich auf die Jungfrau blickend (Andreas?), und zwei andere, die gemeinsam in einem Brevier lesen. Indes so die Gottesmutter die letzten Tröstungen der Kirche empfängt, steigt ihre Seele in Mädchengestalt schon zum Himmel empor, der unter dem Scheitel des Rundbogens sich auftut. Dort schwebt ihr der blonde Heiland in goldblumiger Purpurtunica entgegen, von fünf Engeln in grünen, krapproten, hellvioletten, gelben und weißen Gewändern auf seinem Mantel getragen. Zärtlich zieht er die zum Kinde des Tempelganges Verjüngte an sich, um sie mit dem Vers des Hohen Liedes zu bewillkommen, den ihm die *Legenda aurea* bei dieser Gelegenheit in den Mund legt: »Veni de libano sponsa mea, veni coronaberis«.

Dieses Stück christlicher Mythologie, das in die Szene hineinragt, stört den Eindruck einer wirklichen Begebenheit, deren Um und Auf sonst genau dem Leben nachgeschildert ist. Das Sterbebett ist eine solide spätgotische Bettstatt von weichem, naturfarbigem Holz, mit einer an der rechten Langseite angebauten Truhenbank (»Fürbank«). Die Kopfwand ist mit Fenstermaßwerk durchbrochen, daneben hängt von dem nicht sichtbaren Baldachin ein zurückgeraffter schwarzgrüner Umhang mit rotem Futter herab. Das sauber aufgeräumte Zimmer gibt die Stimmung einer bürgerlich-bescheidenen Häuslichkeit. Die Kissen mit den grünweiß gewürfelten Überzügen, das in Ketten schwingende, vierpässige Räucherfaß aus Messing mit durchbrochenem Deckel, der mörserartige Sprengkessel, endlich die Gebetbücher der Apostel mit den schweren Einbänden, deren Buckel und Haspen so wenig vergessen sind, wie die Nägel auf dem gedielten Fußboden — in all diesen Dingen äußert sich das uns schon bekannte Behagen am Beiwerk. Das Apostelkollegium selbst ist nicht vollzählig gegenwärtig, obwohl nach der Überlieferung allein Thomas beim Tod der Jungfrau gefehlt hat. Auf unserem Bild haben bloß neun Jünger Platz gefunden. Dennoch erscheint es dichter gefüllt, wuchtiger aufgebaut als die übrigen der Reihe. Zu dem beträchtlichen Größenwert der Figuren innerhalb des Rahmens kommt eben das für die breit ent-



faltete Komposition unbequeme Hochformat der Tafel. Trotzdem ist die Gliederung der Fläche selbst recht geschickt und läßt im »gedräng der jünger« — wie es mitunter in alten Beschreibungen von Darstellungen des Marientodes heißt — das Gleichgewicht der Massen nicht vermissen. Die einzelnen haben wieder so viel persönliches Leben, daß wir nicht nach ihren Namen fragen, wie sie denn, mit Ausnahme des Petrus, tatsächlich nicht näher bestimmbar sind. In brüderlicher Eintracht, in rührendem Familiensinn wetteifern die Getreuen des Herrn, der Freundin zu einem »guten Sterben«, zu einem glückseligen Tod zu verhelfen, wie er, in der »Ars moriendi« und anderen »Sterbebüchlein« geschildert, namentlich in den »Sterbläufen« der Seuchenjahre des 15. Jahrhunderts, dem christlichen Sinne vorschwebte. Jedem sieht man an, wie nah ihm der Abschied geht, und daß die Tränen echt sind, die ihm fließen. Wie tief gemütvoll ist Petrus charakterisiert, der Vertreter der kirchlichen Observanz, dem aber in diesem Augenblick nichts schwerer fällt als die Erfüllung seines geistlichen Amtes. Voll verhaltenen Wehs bleibt der Eckapostel zur Rechten im Schreiten wie festgewurzelt stehen, versunken in den traurigen Anblick. Eine unvergeßliche Gestalt ist der Kniende vor ihm, der im heißen Flehen Trost sucht. Der Schmerz bricht aus seinem ganzen Leibe hervor, der Rücken bis hinab bebt vor Erregung. Dazu die seelenhafte, durchgeistigte Hand in ihrer sprechenden Gebärde! Kaum weniger herzbewegend sind aber die beiden stillen Beter im Hintergrunde und jener hochbetagte, nachdenklich bekümmerte Kopf vor ihnen, der Kopf eines Bauernphilosophen. Überhaupt haben wir in diesen athletischen Männern mit den von Luft und Sonne gedörrten Kraftgesichtern, den breiten Backenknochen und gediegenen Nasen einen historisch echten Bauernschlag vor uns. Ihre Erscheinung atmet den rauhen Ernst, die bizarre Größe ihrer Landschaft, es sind deutsche Kernnaturen aus jener halbwelschen Bergwelt. Speziell die schwarzen und tiefbrünetten Krausköpfe mehrerer Jünger mit den langen, fast bis zum Munde hängenden geraden Nasen trifft man noch öfters unter den »Vadioten«, den »krautwelschen« (ladinischen) Bewohnern des Ennebergs, eines südlichen Seitentales der Rienz; auch die anderen Apostel sind gut gesehene Lokaltypen, Holzfäller, Berghauer, Senner, Jäger, Flößer. Selbst wo der Künstler zu idealisieren genötigt war, wie bei Maria und Christus, merkt man sein nahes Verhältnis zu den Modellen. Daher die innere Glaubhaftigkeit der Figuren, die zum Teil geradezu bildmäßig wirken, so vor allem jenes Apostels am rechten Bildrande mit dem hageren Dürerprofil, den weit geöffneten, scharfspähenden

Augen, der langen Charakternase und dem auf die Schultern herabfallenden, reichgelockten Haar. Wir finden ihn auf einer zweiten Flügeltafel des Altares, der Hochzeit zu Cana, wieder, und zwar abermals im äußersten Vordergrund rechts. Es ist natürlich nur eine nicht näher zu begründende Vermutung, wenn wir die Möglichkeit andeuten, daß Pacher in dieser hochragenden, auffällig hervortretenden Gestalt sich selbst oder einen der Seinen verewigt habe — eine Vermutung und nichts mehr, schon darum, weil bekanntlich jeder Maler sein Temperament auch auf die Bildnisse anderer zu übertragen pflegt. Die knochige, zähsehnige Erscheinung, das edle, herbmännliche Antlitz mit den grüblerischen, abgearbeiteten Zügen, die einen Feuergeist ahnen lassen, würden aber zur Art unserer Gemälde nicht übel stimmen. Verbinden doch auch diese eine schwungvoll-energische Auffassung, eine tiefdringende Psychologie mit einem oft unabgeklärten, verquälten Wirklichkeitssinne, der indes selbst dort, wo er übertreibt, uns mit den Karikaturen anderer altdeutscher Schulen verschont. Wie harmlos nimmt sich neben solchen etwa der verschrobene Philisterkopf des Apostels mit dem Hornzwickler aus oder der in dem bekannten, spätgotischen Tänzerschritt links abschreitende Jünger mit dem Rauchwerk oder der ähnlich bewegte Salomo in der Bogenleibung.

Bei einem Seitenblick auf das Schnitzwerk des Altares, zu dem gerade diese in Farbe imitierten Sandsteinstatuetten der architektonischen Einfassung einladen, zieht der Maler freilich im allgemeinen den Kürzeren. Derlei gesucht graziöse, steife Stellungen und Posen sind den Skulpturen fremd, sogar die Katharina im Seitenturm des Schreines steht weit besser auf den Füßen. Dem Schnitzer blieb es erspart, seinen Statuen Heiligenscheine aufzusetzen, und gewiß war es kein Leichtes, nahezu ein Dutzend Nimben auf dem einen Bilde unterzubringen. Der Maler unseres Marienbildes macht es sich jedoch gar zu bequem, wenn er sie untereinander, mit dem gemusterten Goldgrund und der Umrahmung sich kreuz und quer verschneiden läßt und der sterbenden Jungfrau die schwere Scheibe höchst real als Kopfpolster unterlegt. Endlich die Gewandung! Im Geschmack der Draperie stehen die Altarbilder hinter der Altarplastik vielleicht am meisten zurück. Dies zeigt unsere Tafel, die auf diesem Gebiete recht viel Leistung auf engem Raum zusammendrängt, besonders klar. Die Unarten des Schnitzstiles werden von der Malerei noch überboten. Dort rauschende Fülle, hier vielfach kleinliche Überladung, dort leichtes Quellen der Falten, hier willkürlich gebauschte, zurechtgepuffte, plattgedrückte Stoffmassen, selbstgefällige, nicht ohne Monotonie wieder-



holte Motive. Zwischen dem weichen, schmiegsamen Gefält des dicken Tuches und Lodens kreuzen sich scharfe, rippenprofilförmige Schrägfalten, die, mehr oder weniger unbekümmert um die Flächenführung, über den Körper laufen, und dabei bald ein Glied abschnüren, bald ein tektonisch wichtiges Gelenk verdunkeln. Haltung und Gewandung sind nicht mehr zusammen gedacht, es fehlt der einheitliche Gang der Falten, der den Schreinstatuen eigen ist. Wie wenig plausibel sind z. B. die an sich höchst reizvollen Flugbewegungen der Christus umringenden Engel in ihren lang nachziehenden, lastenden Kleidern, verglichen mit dem fast gewichtlosen Schweben der Schnitzengel im Schrein. Durch einfache Größe der Anordnung hebt sich der Mantel des am Bettende Mariä knienden Apostels heraus: er kann als eine Weiterbildung des Gewandstiles von K. Witz (Priesterfigur des Basler Altares) gelten und gehört in die Linie, die letzten Endes zum »heroischen« Faltenwurf von Dürers Apostelbildern hinaufführt. Mit naivem Selbstgefühl stellt denn auch der Maler die gelungene Draperie zur Schau, indem er, um von ihrer Schönheit nichts zu verdecken, den Mantel des daneben vortretenden Eckapostels mit einer starren Geraden randscharf abschneidet. (Dieser Mantel ist zudem gänzlich übermalt, wie denn die Restaurierung vom Jahre 1860 auch am Obergewande des äußersten Apostels zur Linken und an der Bettstatt Mariä beträchtliche Spuren hinterlassen hat.)

Das anatomische Interesse des Künstlers konzentrierte sich üblicherweise auf den Kopf mit den selten gezeigten, aber dann wohlgebildeten, wenn auch etwas großen Ohren, auf die Hände und Füße. Letztere, mit ihren schmalen Sohlen, hohem Rist, großen, oft angestrengt einwärts gedrehten Zehen und den durch das Tragen schwerer Bergschuhe erzeugten »knorreten« Deformationen, sind besonders einläßlich studiert. Maßvoller nach der Natur gezeichnet sind die langfingerigen, gern etwas knotig verbogenen Hände, unter denen die schmerzlich bewegte Linke des knienden Jüngers — jeder Finger voll Gefühl — weitaus die beste ist. Recht malerisch sind schließlich Haar und Bart behandelt. Über der breiten Untermalung bauen sich die einzelnen Partien mit scharf gerissenen, helleren und dunkleren Strichen zusammen, die, die Höhen der Glanzlichter und die Modellierung der Massen anzeigend, einen angenehm vliesigen Eindruck hervorbringen.

Dieser verweilende Fleiß einer spezialisierenden Charakteristik, die keine leeren oder toten Stellen duldet, geht überall darauf aus, die Fläche zu überwinden und die Illusionskraft der Darstellung zu erhöhen. Gerade



Abb. 48. Tod Mariä aus Neustift in der Pinakothek in München.

darum aber mußte die Kunst des Malers an der Kombination der mythischen Oberszene mit dem Hauptgegenstande des Bildes scheitern. Wohl ist das Wiedersehen Jesu mit der im Himmel angekommenen Seele der Jungfrau voll traulich-naiver Poesie. Wie delikate ist die Armbeziehung, mit welcher der Heiland das Mütterchen an sich zieht, wie viel gemessene Anmut bewahren die Engel in ihren gewagten Stellungen, einen wie herzlichen Scheideblick wirft der unterste von ihnen, der in stärkster Verkürzung aus der Tiefe herausschwebt, auf die Entschlafene. Dennoch drückt die



Glorie zu nahe auf die Alltäglichkeit dieses Sterbegemaches, um uns an ihre Seligkeit glauben zu lassen. Und die Bogenarchitektur vermag die Verbindung des Wunderbaren mit dem Irdischen auch nicht herzustellen. Die altniederländischen Maler, die sie seit Rogier van der Weyden verwenden, haben unseres Wissens dieses transzendente Motiv niemals in die Szene eingeführt. Sie begnügten sich, deren äußeren Apparat als gewandte Regisseure dem damaligen Ritus der Vernehmung nachzubilden, den die Himmelfahrtsspiele schon früher auf die Bühne gebracht hatten.

Das Thema des Marientodes stand seit Beginn des 15. Jahrhunderts auf der Tagesordnung der nordischen Kunst. Größere Kirchen besaßen mitunter Statuengruppen der Szene als Gegenstücke zum »Heiligen Grab« und in ähnlicher Prachteinfassung wie dieses — es sei nur eine vielfigurige, bemalte Steingruppe aus der Zeit um 1470 im Dom zu Würzburg genannt. Vielleicht stammt von solchen Denkmälern die Idee der Architekturrahmen auf spätgotischen Bildern überhaupt. Ebenso lag die gemütliche Ausgestaltung des Vorgangs im Geiste der Zeit. Daher die Typen des Kerzenhaltenden, des Räuchernden, des Apostels mit der Brille und des Weihkesselträgers in Bayern und Tirol nicht später auftreten als in Schwaben, Franken und am Rhein. Auch die Rückenfigur des knienden Jüngers, die sich schon auf dem Marientode des Sterzinger Altares findet, gehörte zum überlieferten Inventar der Szene, an dem die Tiroler Malerei bis in die Dreißigerjahre des neuen Jahrhunderts festhält. Aber wie diese Gestalt z. B. auf der um 1480 entstandenen Tafel aus Kloster Neustift in der Münchener Pinakothek (Nr. 1530; Abb. 48) durchaus genrehaft gesehen ist, nimmt eine biedere, volkstümliche Realistik mehr und mehr Besitz von der ganzen Komposition. In St. Wolfgang bewahrt sie dagegen noch den monumentalen Zug, die sakrale Feierlichkeit der drei anderen Hauptgemälde des offenen Altares.

Dieser feierliche Kirchenstil macht auf den Innenbildern seiner Predellaflügel einer anderen Auffassung und Behandlung Platz, die schon das kleine Format (70·5 × 58·5 cm) bedingte.

Die Heimsuchung Mariä und die Flucht nach Ägypten (Taf. XXIII) schließen sich als Szenen aus der Kindheitsgeschichte Christi an die geschnitzte Anbetung der Könige an. Es sind Legendenstücke voll Märchenstimmung, die, zart mit Versenkung in die evangelische Erzählung gemalt, uns aus der dämmernden Tempelhalle, aus Haus und Hütte in sonnig-stille Landschaften hinausführen. Was ist das für ein traulicher Erdenwinkel, in dem Maria nach ihrer eiligen »Reise über das Gebirge« die Base findet!

Ein munteres Gebirgswasser durchschneidet den Felsen und läuft zwischen Wiesengründen fast bis zum Vordergrunde heran. Von seinem Ufer zweigt ein kurzer Hohlweg zum Gehöft des Zacharias ab, das nach Lukas 1, 39, in den Bergen gelegen war. Aus der Haustür tretend, begrüßt Elisabeth unter der hölzernen Vorlaube den lieben Besuch, dem zu Ehren sie ihren Sonntagsstaat angelegt hat: ein schwarzes, goldgemustertes Brokatgewand, darüber einen roten Mantel mit Pelzsaum und die weiße Schleierhaube. Maria trägt ein ähnliches rotes Goldbrokatkleid unter ihrem blaugrünen Mantel, dazu gleichfalls den langen Kopfschleier. Aus den Mienen der beiden in Hoffnung sorgenden Frauen spricht der herzliche Anteil, den sie aneinander und an ihrem Zustand nehmen. Maria, anfangs verschüchtert, wird rasch wärmer angesichts der Zutunlichkeit der älteren Freundin, deren Rechte sie schüttelt, während sie ihre Linke im Gelenk umfaßt. Elisabeth erwidert den Händedruck, dessen eigentümliche Verschlingung in einem Marienlied auf das Visitationsfest (2. Juli) folgendermaßen beschrieben wird: »Confestim montes adiit (scil. Maria), Elisabeth salutavit, obviis eam suscepit ulnis, stringit et circuit« (F. Mone, Lateinische Hymnen, II, 1854, Nr. 405).

Das Idyll wäre nicht vollständig ohne die drollig-urwüchsige Jungmagd der Gottesmutter. Behäbig steht die Tiroler Dirn da, den roten Oberrock über den braunen Kittel aufgeschürzt, im ausgeschnittenen Leibchen, das Reisebündel quer über dem Kopf, mit dem Kinntuch angebunden, in der Hand den Wanderstecken — die liebe Einfalt vom Lande, die aus ihrem Heimatstale noch nicht herausgekommen ist, und sich wundert, daß es hinter den Bergen auch noch »Leute und Vieh« gibt. Wie aber Berge und Leute zusammengesehen sind, trotz des verschiedenen Horizontes — denn die Figuren sind von einem niedrigeren Augenpunkt aus genommen als der Hintergrund — das macht den Hauptreiz des Bildchens aus. Der Raum atmet und die Gestalten in ihm.

Auf der Flucht nach Ägypten wird infolge der völligeren Ausbildung des Vordergrundes dieser Fehler des doppelten Horizontes weniger bemerkbar. Aus einem von einem Fließchen durchschlängelten Hügelland steigt rechts ein Dolomitriff auf, der eine Burg mit dreistöckigem Palas, gegiebeltem Vorbau, Bergfried und rauchendem Schornstein trägt. Die ganze Szenerie hat ein südlicheres, dabei ernsteres Gesicht als jene der Heimsuchung: man denkt an das große Porphyryplateau nördlich von Bozen. Die starre Erhabenheit dieser Bodengestalt ist jedoch mit ebenso sicherem Gefühl wiedergegeben wie die saftig-grüne, würzige Bergflur



der anderen Tafel. Unter der spärlichen Vegetation ist nur eine Palmen-  
gruppe erkennbar. Sie erinnert daran, daß die heilige Familie nach der  
beschwerlichen Wanderung durch die Wüste im Land Ägypten ange-  
kommen ist. Ein von einem Pfeiler kopfüber stürzendes Götzenbild —  
das im Pseudo-Matthäus-Evangelium erzählte Legendenwunder — weist  
der kleinen Karawane den Weg. Etwas ermattet von der Sonnenglut,  
schreitet der treue Josef, in hochrotem Mantel, auf seinen Bergstock  
gestützt, über Kiesel und Steingeröll voraus. Er führt den Esel, auf dem  
Maria sitzt, das mit einem Hemdchen bekleidete, putzige Kind in den  
Falten des blaugrünen Mantels geborgen. Wie sie den Kleinen mit weichem  
Arm an sich preßt, selig ob der Rettung des jungen Lebens und zugleich  
bedrückt von der Ahnung kommenden Leides, das macht aus dem ver-  
härmtten Landmädchen eine rührend liebliche Erscheinung. Den nämlichen  
verträumt-wehmütigen Kopf zeigt in derselben Haltung ein Madonnen-  
brustbild auf dem Schlußstein der 1470 errichteten Welsberg-Kapelle in  
der Pfarrkirche zu Taisten im Pustertal, das von H. Semper mit großer  
Wahrscheinlichkeit Pacher zugewiesen worden ist. Die milde Fröm-  
migkeit der Figuren, ein Hauch ihrer Andacht geht auch durch die  
Landschaften der beiden Predellenbilder. Sie überraschen durch die Richtig-  
keit der Gesamtansicht, unbeschadet der Beibehaltung des Goldgrundes  
und anderer, wenig realistischer Einzelheiten. Felsbehandlung und Baum-  
schlag sind noch ohne einläßliche Charakteristik, die Blätter des Laub-  
werks z. B. nach alter Weise unverhältnismäßig groß gebildet, gleichsam  
gezählt. Auch das Saumtier ist auswendig gemalt, es gleicht weniger  
einem wirklichen als einem »Palmesel«. Dafür baut das Gelände sich  
organisch auf, wirkt geschlossener, abgerundeter als die weiten Fernblicke  
der van Eyck-Schule. Und seine bergfrische Romantik vermißt man oft  
genug in den korrektesten Landschaften der späteren Blütezeit der Gattung.  
Der Sohn des Hochgebirges hatte es eben nicht nötig, seine Eindrücke  
willkürlich zu stilisieren. Zwar porträtiert er keine bestimmte Gegend,  
bietet keine Alpenveduten, sondern nur gedachte heilige Landschaften,  
»Kirchenlandschaften«, überall schlagen aber Erinnerungen an Selbst-  
geschautes vor, pulsiert jene tiefe Sympathie für das einfachste Stück  
Heimaterde, für die Schönheit in der Enge, aus der ein Menschenalter  
später die frei malerische Anschauungsart der sogenannten Donau-Schule  
hervorwächst. Ein charakteristisches Bindeglied zwischen der Kunst Pachers  
und den intimen Landschaften Altdorfers liegt in einem altbayerischen  
Werke vor, in den um 1500 entstandenen Flügelbildern des Altares in

Merlbach am Starnberger See, von denen die Heimsuchung und die Flucht deutlich an die Wolfganger Szenen anklingen. Hier wie in den Landschaften unserer Gemälde ist eine wichtige Errungenschaft des Regensburgers freilich erst mehr geahnt als vorhanden: der Mittelgrund. Zwischen dem meist etwas beschatteten, tieftönigen Vordergrund und der lichten Ferne fehlt der rechte Übergang. Darum vermag Pacher trotz seines Wirklichkeitssinnes die menschliche Staffage noch nicht so in die Landschaft hineinzustimmen wie in seine Architekturen. Die Figuren bewegen sich außerhalb, vor dem wie nachträglich angeschobenen Hintergrunde; neben dem inneren, ideellen Zusammenhang ist ihre Koexistenz mit der Landschaft, ist die »Kontinuität des Raumes« noch nicht völlig gewonnen.

Ganz in seinem Element ist der Künstler dagegen wieder auf den Rückseiten der Predellaflügel, wo es galt, die Kontrastgestalten der vier Kirchenväter (Taf. XXVI) gegeneinander auszuspielen. Von einem kühlen, blaugrünen Lufthimmel, der hier zum erstenmal am Altare den Goldgrund ersetzt, heben sich ihre Halbfiguren ab, je zwei zusammen, mit ihren Attributen, die als anekdotische Zutaten, in symbolischer Verkleinerung, auf Brüstungen vor sie hingesezt sind. Auch anderwärts, namentlich in Schwaben, sind die »vier Lehrer« als die Repräsentanten der von Christi Erlösung predigenden Kirche ein beliebtes Predellenthema. In St. Wolfgang vertreten sie weniger bestimmte theologische Richtungen als verschiedene Komplexionen, und zwar scheint mit Augustin der Choleriker, mit Ambrosius der Phlegmatiker, mit Gregor und Hieronymus der Melancholiker und Sanguiniker gemeint zu sein. Man weiß ja, welche Bedeutung für die damalige Zeit die Lehre von den vier Temperamenten hatte, als den maßgebenden Kategorien des Menschen.

St. Augustin ist zugleich das Urbild eines scholastischen Dogmengrüblers, eines leidenschaftlichen Dialektikers. Über das Geheimnis der Dreifaltigkeit nachdenkend, sah er, so meldet die Legende, einen Knaben, der sich bemühte, das Meer mit einer Muschel auszuschöpfen. Da wird er inne, daß das Wesen der Gottheit von dem kleinen Menschenverstande nicht begriffen werden könne; »De docta ignorantia« betitelte sich das erste philosophische Werk Nikolaus von Cusas. Und das schmerzliche Bekenntnis des gelehrten Nichtwissens spiegelt sich auch in den Zügen unseres Kirchenvaters, in der qualvollen Spannung seiner Gesichtsmuskeln, dem resigniert niedergeschlagenen Blick, dem wehleidig verzogenen Mund, der argumentierend vorgestreckten Rechten. Durch die Seitenwendung gewinnt der Kopf, dessen eine halb abgekehrte Hälfte übrigens zu stark





Abb. 49. Hl. Nikolaus von Bari.  
Büste in der Margaretenkirche zu Sterzing.

hervorragt, vollends einen sentimental Anflug. Ein originelles, aller-  
echtstes Pacherfigürchen ist der vorn  
am Rand eines grünen Wassertümp-  
fels kniende Knabe: mit gerecktem  
Halse, in Dreiviertelansicht rechtshin  
gedreht, sieht er in seinem weißen  
Röcklein wie eine Kleinplastik aus.  
Das bischöfliche Ornat des Heiligen  
ist ähnlich behandelt wie die Ge-  
wänder der Schreinstatuen und der  
Hängeteppich hinter dem Hoheprie-  
ster der Beschneidung. Waren aber  
die Granatäpfel jenes Dorsales noch  
mit dem Model gemacht und halb  
erhaben aufgesetzt, so ist in unseren,  
für die Nähe berechneten Staffel-  
bildern die Stoffbezeichnung in den  
Paramenten mit rein malerischen  
Mitteln durchgeführt. Augustin hat  
eine dunkelgrün gefütterte, schwarze  
Damastdalmatik an, darüber ein Plu-  
viale von scharlachrotem Samt mit  
eingewirktem goldenen Blattwerk.

Die Bordüren sind wie die Mitra mit Perlenstickerei verziert. Prächtige  
Goldschmiedereien sind die Agraffe des Mantels, eine zierlich getriebene  
rhombische Reliefplatte mit der zwischen zwei weiblichen Heiligen  
thronenden Madonna, und der bronzene Oberteil des Elfenbeinpedums,  
der im tabernakelförmig durchbrochenen Knauf die Statuette des Auf-  
erstandenen, in der Krümmung Jesus als Gärtner vor Magdalena erkennen  
läßt. In dem Kopfe ist der Seelenzustand des mit einem Schlage bekehrten  
Skeptikers trefflich veranschaulicht. Bis in die letzte Hautfalte ist der  
Formreichtum seines Gesichtes ergründet, jede Bartstoppel, jede Ader  
protokolliert. Aber diese Wahrhaftigkeit ist nur Mittel zum Zweck, sucht  
nicht bloß die äußere, sondern auch die innere Persönlichkeit zu um-  
schreiben. In den Kirchenvätern des Münchener Pacher-Altars, in den  
Freskofiguren der Heiligen Candidus und Corbinian über dem Südportal  
der Stiftskirche zu Innichen fesselt eine gleich meisterliche Modellierkunst.

Dennoch konnte in den kapitalen Kirchenlehrern von St. Wolfgang die originale Hand Pachers jüngst verkannt werden. Sie sind aber für den Altmeister besonders bezeichnend, schon als Proben seines holzplastischen Empfindens. In der Tiroler Holzskulptur war der Sinn für individuelles Leben mindestens ebenso früh erwacht wie in der Malerei, wie unter anderem die Büsten der Heiligen Nikolaus von Bari und Cassian in der Margaretenkirche zu Sterzing beweisen (Abb. 49 u. 50). Die beiden aus Zirbelholz geschnitzten, leider neu gefaßten Halbfiguren wurden mit dem Unterbau von Multschers 1458 vollendetem Hochaltar in der Pfarrkirche in Verbindung gebracht (Fr. J. Stadler, H. Multscher und seine Werkstatt, 1907, S. 118). Sie sind aber, offenbar in Nachahmung silbergetriebener Reliquiare, um etwa anderthalb Jahrzehnte später, und, schon nach der Holzart zu urteilen, von einem Tiroler Bildhauer gefertigt worden, vielleicht als Ersatz älterer, zu jenem Schreine gehöriger Büsten. Im Gesamthabitus haben sie eine schlagende Ähnlichkeit mit unseren Kirchenvätern, ohne daß wir sie deshalb Pacher selbst oder seinem Hauptschnitzer zueignen. Aber auch in ihren verwitterten, hartkantigen Bauernschädeln sehen wir die persönlichen Konturen mit so viel Bestimmtheit in den Knochen- und Muskelbau eingegraben, daß eine ans Grimassenhafte streifende, nervöse Überreiztheit des Ausdruckes entsteht. Dem spekulativen Kopfe unseres Augustin, dessen Gedanken nach mittelalterlicher Vorstellung im Takte des Sylogismus sich bewegten, steht der mühsame Arbeitsernst dieses ausgespitzten Vortrages immerhin noch besser zu Gesichte.



Abb. 50. Hl. Cassian.  
Büste in der Margaretenkirche zu Sterzing.

Als eine einfachere Natur gedacht ist sein Nachbar auf derselben Tafel, der Mitverfasser des Tedeums, der heilige Ambrosius. Der kraft-



volle Erzbischof von Mailand hat in diesem Tiroler »Kuraten« freilich keine besonders überzeugende Inkarnation gefunden, und auch in der Ausführung zählt die Halbfigur zu den schwächeren Leistungen des Altarmeisters. Aber wie gut stimmt zu der pedantischen Würde des »geistlich studierten« Alpenbauers die salbungsvolle, säuerliche Miene, der demütige Blick, der zusammengekniffene Zug um den Mund. Wie gravitatisch hält er sein Pedum, dessen Knauf von den Figürchen des Täufers, des Stephanus und Laurentius umgeben ist, während eine Krönung Mariä die Krümmung füllt. Die leise Komik dieses Landpfarrertypus wird noch erhöht durch das Attribut des Heiligen: eine Anspielung auf die Legende, derzufolge Ambrosius durch den Zuruf eines Kindes während der unruhigen Wahlhandlung zum Oberhirten Mailands erwählt worden ist. Ohne Bedenken nahm der Maler das Mirakel beim Wort und setzte vor den hochwürdigen Herrn eine Wiege hin mit einem in das Bild hinein verkürzten Wickelkind.

Die beiden Kirchenväter auf dem rechten Predellaflügel sind mehr auf ein praktisches Christentum gerichtete Gottesmänner und darum mit Werken der Barmherzigkeit abgebildet, die sie in ihrem Leben geübt haben. Papst Gregor der Große hat den Kaiser Trajan neben sich, den gerechten Heiden, dessen Seele er durch die Kraft seines Gebetes auf solange aus dem Fegefeuer erlöste, wie zu seiner Bekehrung nötig war. Der Papst trägt die päpstlichen Insignien, die Tiara und einen Doppelkreuzstab, das Triregnon, dazu einen reichgeblühten, kostbaren Rauchmantel, dessen Stäbe mit Apostelbildern (Petrus, Paulus, Andreas) bestickt sind. Die bronzene Schließe zeigt, wohl mit Bezug auf das Wunder der sogenannten Gregors-Messe, den auf zwei Engel gestützten Schmerzensmann in einem Vierpaß. Trajan steht, nur mit einem Schurztuch bekleidet, die Krone auf dem Haupt, als nackter Sünder — wie eine »arme Seele« auf einem volkstümlichen »Marterl« — im lohenden Höllenpfehl und wendet sich hilflegend an den Papst, der seinen Schützling beim Arm genommen hat und ihm gütig zuzusprechen scheint. Das Heilsverlangen des Kaisers kommt in unserem Bilde etwas naiv zum Ausdruck — um so unmittelbarer das tiefe seelische Verstehen in dem lebenswahren Greisenantlitz Gregors.

Hieronimus ist im Purpurornat eines Kardinals dargestellt, wie er seinem kleinen Hauslöwen einen Dorn aus der Tatze schneidet. Tief beugt er das vom breitkrepfigen Hut und der Mantelkapuze beschattete Gesicht zu dem aufheulenden Tier hinab, das leider eine fatale Ähnlichkeit mit einem Zwergpudel hat. Aber wie fein differenziert sind die zu-

greifenden Hände des Heiligen, wie genau durchgebildet ihre kralligen Finger, wie fest und sicher geformt ist der scharf akzentuierte Kopf. Das ist kein meditierender Einsiedler und Büsser, sondern ein unermüdlicher Arbeiter im Weinberge des Herrn, der, ganz Wille und Tatkraft, über der Gottesgelehrtheit die rein menschliche Teilnahme für alle Mitgeschöpfe nicht vergessen hat. So weiß der Künstler mit dem Empirisch-Persönlichen zugleich das Bleibende der Individualität zu treffen — seine Seelenmalerei zieht in diesen vier Brustbildern alle Register.

\* \* \*

Sind wir aber damit tatsächlich auf den Schwerpunkt seiner Begabung gestoßen, oder wo sonst wäre dieser zu suchen? Die Frage nach dem künstlerischen Glaubensbekenntnisse des Meisters können wir uns gerade vor den Staffeln nicht ersparen, weil sie die nächste Betrachtung verlangen und vertragen und nach der Übereinstimmung im Malwerk mit den Marienbildern des Schreines gleich diesen als seine eigenhändige Arbeit gelten dürfen. Während das Schnitzwerk des Schreines und der Predella stilistisch weit auseinandergehen, ist der Maler hier wie dort persönlich gegenwärtig und steht uns Rede über das Wesen seiner Kunst.

Mit der Belebung der Charaktere von innen heraus, mit der scharfen, oft überscharfen Analyse der Einzelformen hält das Verständnis für ihren organischen Zusammenhang nicht immer Schritt. Die Proportionen sind oft übertrieben hoch, die Größenverhältnisse der Glieder vergriffen, die Stellungen mitunter gewaltsam und maniert, von der bereits erwähnten Gezwungenheit der Draperie zu schweigen. Dazu wunderliche Zeichenfehler, die sich nicht bloß aus der bekannten Neigung des spätgotischen Geschmackes zu Übereckstellungen, Versetzungen, Einkehlungen, Ausprägungen erklären, sondern auf einem besonderen Formtrieb des Künstlers beruhen. Da wird ein Bein oder ein Muskel halbwegs zur Seite, ins Profil gestellt, dort sind Ohren in Vorderansicht gesetzt. Die Hände haben gern umgeklappte, krampfhaft gespreizte Finger, die Augäpfel wölben sich unnatürlich vor, die Lider werden mondviertel förmig geschweift, der Mund verzieht sich. Hart neben so konventionell formulierten Dingen stehen aber wieder Bildungen von höchster Naturgenauigkeit, verblüfft die Kühnheit, mit der die Perspektive auf die Anatomie angewendet und die schwierigsten Überschneidungen, Untersichten, schief verkürzte Halbprofile, zusammengeschobene Körper, mehrachsige Drehbewegungen rein



nach dem Gefühl und Augenmaß bewältigt werden. Noch rücksichtsloser als Witz wagt unser Maler, um das Modell herumzugehen, runde Gestalten nach ihrer »Apparenz auf der Fläche« darzustellen. Und diese Körperlichkeit seiner Anschauung, sein konkretes Denken, seine sachliche Natur sind es, die ihn so starken Nachdruck auf die Form legen lassen. Man pflegt eine derartige Auffassung »plastisch« zu nennen im Gegensatz zur malerischen. Und doch wäre es irrig, unserem Künstler den malerischen Instinkt abzusprechen, weil ihn die Nachbildung der festen Substanzen in erster Reihe beschäftigte. Die Form ist ihm keineswegs alles. Seine Modellierkunst ist zugleich Raumkunst und die Überwindung der Einzelgestalt ihr Endziel. Seine Vorliebe für Verkürzungen, Verschiebungen, Verjüngungen entspringt weniger der Lust an zeichnerischen Problemen als einer räumlichen Phantasie, die mit »Raumwerten« komponiert. Raumtäuschung und die plastische Illusion der Körper sind nicht die eine die Ursache der anderen, sondern beides greift ineinander. Die Figuren sind so kräftig von der Bildfläche abgestoßen, weil der Raum hinter ihnen zurückweichen und seine Tiefenbewegung sich dem Beschauer aufdrängen soll. Sie sind als Teile des Bildganzen und sie sind, farbig gesehen, aus der Farbe heraus geschaffen.

In breiten Flächen verbinden sich die Lokaltöne zu aparten Harmonien, gegen deren Glut selbst der Goldgrund nicht aufzukommen vermag, diese spröde, sonst so gefährliche Folie. Er wurde nicht gefirnißt, da sonst sein Hauptreiz verlorengegangen wäre. Das wirkliche Gold in den Bildern ist dagegen durch eine braune Lasur nachgedämpft und nur vorsichtig verwendet. Übergänge und Ausgleichungen werden durch verhältnismäßig wenig Halbtöne und Mitteltinten vermittelt. Sie dienen namentlich dazu, das Inkarnat dem Charakter der Figuren gemäß abzustufen und den Farben ihrer jeweiligen Umgebung anzupassen. Das rötlich-hellbraune Gesicht des Augustin, das lederbraune des Trajan, der Oliveteint des Hieronymus, das elfenbeinblasse Leidensantlitz der Maria der Flucht — es ist die nämliche, nur noch feiner abgewogene Farbencharakteristik wie in der Fassung der geschnitzten Köpfe. Besonders abwechslungsreich ist der Fleischtton auf der Beschneidung, von den rosig schimmernden Wangen der jungen Frau (Maria?) bis zum stumpfen Fahlgrau des Hohepriesters. — In den Gewändern kommen häufig Schillerfarben vor, ein stark gebläutes oder ins Violette schattiertes Weiß, ein Karmin mit ganz hellroten Lichtern. Von höchster Brillanz sind ein warmes Zinnobergrün, ein tiefsaftiger Krapplack und ein gewähltes Zitrongelb (ungebrannte Terra di Siena). Mannig-

fache malerische »Delikatessen« bietet ferner die Wiedergabe der Brokatstoffe, Edelsteine und Metallgeräte mit ihren Glanzlichtern und Reflexen. Ja, es scheint, als hätte der Künstler sich besonders gern von solchen Vorlagen koloristisch anregen lassen. Die ernste Tonschönheit der Beschneidung hat etwas von der Pracht eines Samtbrokates. Das farbenstille Dämmerungsbild der Geburt mit seinem halben, verschwiegenen Zwielight berührt wieder wie eine Vorahnung Uhdes. Doch wurde schon bemerkt, daß die Töngegensätze auch auf dieser Tafel ein stärkerer Wirkungsfaktor sind als der Gegensatz von Hell und Dunkel. Den vollen Farbenklängen, den breit und tief gegriffenen Akkorden gehört die Liebe des Malers — durch Licht und Luft wird die Kraft der »köstlichen Färblein« nur wenig gebrochen. Das Verschweben und Verzittern der Umrisse in den elementaren Medien, das duftige Vibrieren der Farbe in der Atmosphäre wiederzugeben, »Luft zu malen«, lag jenseits seines Könnens, wie des Könnens der Zeit überhaupt, und vollends denkt er nicht daran, die effektreichen Beleuchtungskontraste der Altarskulpturen, ihre farbigen Schatten und springenden Helligkeiten auf die Fläche zu übertragen. Der optische Vorgang tritt hinter den Vorgängen der Form und den Begebenheiten des Raumes zurück: doch ist die Lichtführung schon beweglicher und geschmeidiger als bei Witz und dem Maler des Sterzinger Altares, und die mittlere allgemeine Reflexbeleuchtung, die sonst in der altoberdeutschen Malerei herrscht, weicht bereits einem entschiedenen Verständnis für Lichtwerte. Auf der Beschneidung ist der durch die Chorfenster von rechts einfallende Tag, auf der Darbringung die schummerig-graue Kirchenecke hinter dem Altare, auf dem Tod Mariä das Ineinanderspielen der Schlagschatten des Torbogens und der Sperrfiguren im Vordergrund recht gut beobachtet — selbst die Abstufung vom grauen Halb- zum dunklen Kernschatten fehlt nicht, wohl aber jeder Versuch einer helleren Beleuchtung der Glorien- gruppe. Daß der Maler Auge hatte für das Eigenleben der Farbe, zeigen aber vor allem die im lichten Grün des Frühsommers schimmernden Landschaften der Heimsuchung und Flucht, durch die sich die beiden Predellenbilder so reizvoll aufeinanderreimen.

\* \* \*

Musterhaft fest und gediegen ist das Handwerk, die Technik der Tafeln. Der Farbauftrag ist wie »gemauert«, hat aber gleichwohl den Unbilden der Zeit nicht widerstanden. In unverkümmerter Frische haben sich allein



die Predellenbilder erhalten. Auch die von jeher am meisten geschützten Mitteltafeln, die, seitdem der Altar nach den Anordnungen des Tridentinums nicht mehr als Wandelaltar benützt wird, sich nur selten öffnen, weisen bloß einzelne eingeschlagene Stellen neben solchen auf, wo der zusammengebronnene Firnis Erhabenheiten bildet. Dagegen haben die Bretter der Vorderflügel sich stark geworfen, so daß wellenförmige Erhöhungen sie von oben nach unten durchziehen. Überdies sind ihre Außenseiten unter dem zehrenden Lichte der Morgensonne verblichen, natürlich stärker auf der Süd- als auf der Nordseite. Die Innentafeln des ersten Flügelpaares wurden 1860 durch Erasmus Engert in Wien restauriert, leider mit halbem Erfolge (Mitteilungen der Zentralkommission, 1861. S. 23). Die damals erblindeten und zugemalten Partien der Geburt, der Darbringung und des Marientodes sind nämlich größtenteils wieder ausgewachsen und beunruhigten durch den unvermittelten Wechsel matter und glänzender Flecken. Glücklicherweise stören diese Schäden auf den Originalen, die meist im Schatten stehen, weniger als sie das Kreuz gewissenhafter Photographen bilden — sie ohne jede Retouche, durch eine freilich überaus langwierige Manipulation zum Verschwinden gebracht zu haben, ist der besondere Vorzug der für unsere Lichtdrucke verwendeten Aufnahmen. Dazu kamen durch Nachdunkeln des Firnisses und Absterben einzelner Töne neue Trübungen, die die Bilder zum guten Teil um ihre alte Harmonie gebracht haben.

Die Malweise Pachers war die damals allen westeuropäischen Schulen gemeinsame Öltempera, aber in einer vom Verfahren der anderen Oberdeutschen des 15. Jahrhunderts einigermmaßen abweichenden Behandlung. Eine erste Autorität in Fragen der Maltechnik, der seither verstorbene Konservator Alois Hauser sen. in München, stellte mir darüber seine gelegentlich der Restaurierung des Pacherschen Kirchenväter-Altars aus Brixen, jetzt in der Pinakothek, gesammelten Wahrnehmungen zur Verfügung.

War die Holztafel nach der oben geschilderten Prozedur vorgerichtet, so wurde der schwach geleimte Kreidegrund mit einem rauhen Dachspinsel aufgetuscht, wodurch der Farbkörper ein gewisses Korn erhielt. Damit war die Möglichkeit pikanterer Wirkungen gegeben, als sie die glattgeschliffene Malfläche der meisten deutschen Schulen zuließ. Die genaue Kohlevorzeichnung, die an vielen Stellen durchschlägt, wurde, wie wir schon wissen, in den Grund eingeritzt. Die erste Untermaalung geschah in dünnen Lagen einer rasch trocknenden, grauweißen Wasser-

oder Leimfarbe, die in den Fleischteilen als Schattenton beibehalten ist. Hierauf wurden die Einzelfarben mit knappen, festsitzenden Pinselstrichen in Tempera aufgesetzt. War diese Schichte gut durchgetrocknet, so erfolgte die Ausmodellierung der Lichter und Schatten und der feineren Details in Ölfarben, wobei die lichte Untermalung mit immer dunkleren und wärmeren Lasuren übergangen wurde. Mit dieser Methode, für die es gewiß eine allgemein gebräuchliche Bezeichnung gab, gelang es dem Maler, die Lokalfarben einer einheitlichen Tonskala dienstbar zu machen, sie aus dem Licht in die tiefsten Schatten wie durch einen Guß hinüberzuführen und jenes schwermonumentale, starkfarbige Kolorit zu erzeugen, das den großen Stil seiner Bilder wesentlich mitbestimmt.



Abb. 51. Engelskopf vom Schrein des Hochaltars.  
Nach Abguß.



## IX.

### IMPULSE UND ANALOGIEN.

#### DIE ALTARRÜCKWAND.

Neben dem, was ursprünglich und eigen ist in der Tafelmalerei Pachers, dürfen deren fremde Bestandteile nicht übersehen werden. Gehört doch das, was eine Natur von außen her empfangen hat, um es innerlich fortzubilden und sich zu unterwerfen, so gut zu ihrer Charakteristik wie das, was aus ihr hervorquillt. Die künstlerische Herkunft des Meisters wird uns noch näher beschäftigen, denn eine Betrachtung seiner Kunst, die diese Frage überginge, möchte mit den wichtigsten Teil des Themas aus den Händen geben. Vorerst genügt es aber, einen unabhängigen Parallelismus von vermeintlichen Kausalzusammenhängen zu sondern, zu deren Annahme die Stilkritik auch dort rasch bereit zu sein pflegt, wo die Erklärung aus dem Gegenstande, den Umständen, der *Unitas temporis* weit näherliegt. So hieße es die Einwirkung niederländischen Wesens auf Pacher erheblich überschätzen, ginge man mit Pachers erstem Monographen, G. Dahlke, so weit, in ihm einen Pionier der flandrischen Malerei in Oberdeutschland zu erblicken. Wohl hatte der niederländisch-burgundische Geschmack seine europäische Herrschaft erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ganz verbreitet; und wie im übrigen Binnendeutschland vlämisierte man auch in Bayern und Österreich mit modischen Zierlichkeiten der Haltung, der Bewegung, des Kleiderpomps, mit realistischen Tricks der Milieuschilderung. Gleichwohl bleibt es fraglich, ob ein Motiv wie der Portalrahmen des *Marientodes* von niederländischen Vorbildern entlehnt oder der architektonischen Wirklichkeit selbständig übernommen ist. Begegnen doch Lettner-Architekturen als Einrahmungen im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts mehrfach, z. B. auf der Tegernseer Kreuzigungstafel des Gabriel Mäleßkircher in der Münchener Pinakothek und den Flügelgemälden des Altares in der Reglerkirche zu Erfurt, wo sie, ebenso wie auf einigen Kupferstichen des Meisters E. S., noch an die Kanonesarkaden romanischer Buchmalereien erinnern. Freilich könnte man an einen unabhängigen Einfall Pachers eher glauben, hätte nicht auch der

Christus in der Glorie dieses Bildes manches Niederländische. Seine stimmungsvolle Milde läßt an Dirk Bouts denken, wie der großartige Habitus und die physiognomische Charakteristik der Apostel an Hugo van der Goes (Tod Mariä in Brügge). Besonders niederländisch berührt die stillebenartige Behandlung des Details, das Sicheinspinnen in die Atmosphäre der Dinge, wie es auch der Straßendurchblick im Hintergrunde der Geburt und der wohlbestellte Altartisch der Darbringung zeigen.

Damit bringt sich jedoch in Erinnerung, wie vereinzelt eine direkte Rezeption der Vlāmen im deutschen Südosten geblieben ist, trotz der nicht unbeträchtlichen Einfuhr niederländischer Arbeiten, namentlich in die habsburgischen Hauslande unter Kaiser Friedrich III. Die Freude an der Mannigfaltigkeit der Erscheinung, der Geist des Individuell-Lebendigen und Optisch-Wirklichen setzt sich in jener nach Neuem ringenden Zeit auch zwischen der Donau und den Alpen durch, und zwar, wie die selbständige Entwicklung der Plastik und Miniaturmalerei in diesen Territorien beweist, nicht viel später als im deutschen Tieflande.

So hatte Pacher gerade in den Hauptsachen, der Komposition, den Typen, der Färbung, der niederländischen Schuldisziplin nichts zu verdanken. Diesen kühlen Naturen, die, von keiner dunklen Begeisterung für ein fernes Ideal beunruhigt, gelassen das malten, was sie schön und malerisch dünkte, stand der temperamentvolle Tiroler im ganzen fremd gegenüber. Sein Empfinden ist urwüchsiger, sein Vortrag bewegter, kontrastreicher als der jener Klein- und Feinmaler, die mit ihrer Goldschmiedephantasie eine letzte, kleinodienartige Vollendung des Malwerkes anstrebten. Da nun gewisse, in die Bildphantasie der Zeit übergegangene flandrische Äußerlichkeiten überall in Deutschland klischeeartig weiterverwendet wurden, so fehlen in den St. Wolfgang Altarbildern und anderen Werken des Pacherkreises nicht Anklänge an die süddeutschen Meister der Spätgotik. In derartigen Gemeinsamkeiten, etwa mit Stichen des Meisters E. S. oder Schongauers, aber tiefere Verknüpfungen sehen zu wollen, heißt unter Entdeckerflagge müßigen Spürsinn pflegen.

Wichtiger als die niederländischen Vorbilder, an denen er sich nur gelegentlich orientierte, wurde für Pacher die Auseinandersetzung mit einer anderen Kunstwelt, der italienischen. Die Förderung, die er von dieser Seite erfahren, beruhte noch mehr als auf persönlichen Eindrücken auf einem altererbten Formgeföhle, auf einer inneren Urverwandtschaft, auf dunklen Blutbeziehungen. Wirkt doch in der Südtiroler Wandmalerei der Einfluß der Schule von Verona bis in die Anfangsdezennien des



15. Jahrhunderts nach. Eben solange ging aber eine noch nicht genügend beachtete Gegenströmung aus dem gotischen Norden über den Südrand der Alpen. Pachters Kunst ist nun nicht verständlich ohne die Voraussetzung einer lebendigen Fühlung mit jenen oberitalienischen Quattrocentisten, die nach Vasari »nella maniera ponentina« malten, in Wahrheit aber eine gotisierende Frührenaissance vertraten. Woher Giovanni d'Alemagna, der Verwandte Ant. Vivarinis und Mitbegründer der venetianischen Schule (gest. 1450), nach der Lagune gekommen, ist noch nicht einwandfrei festgestellt. Aber in Venedig-Murano, in Treviso, Verona, Padua, Ferrara gab es genug »maestri ponentini«, Niederlassungen deutscher und vlämischer Holzschnitzer, Maler, Miniatoren, Glasarbeiter, Teppichwirker und Sticker. Überdies zog sich damals mit den deutschen Wässern, die südwärts fließen, noch ein breiter Streifen deutscher Bevölkerung durch die Bergtäler des linken Etschufers, durch die Euganeen und Friaul in die Poebene hinab, fast bis an die Tore von Verona und Vicenza, des einstigen Wiesenthains der alten Hauptstadt »Cimbriens«, das heißt des vormals geschlossen deutsch gebliebenen Teiles Oberitaliens. Und in diesen Langobardenstädten war einst ein halb germanisches Volkstum aufgeblüht, das von unten herauf die deutsche Besiedlung des romanischen »Innerrhätiens« vorbereitete, die dann die bayrische Einwanderung seit 600 vollenden sollte. Diese subalpinen Täler, die unmittelbar an Pachters Heimat grenzen, gaben zwar, wie die Ortschaften der anstoßenden Terra ferma und der Venezia Giulia, ihre hervorragendsten Künstler an die Adriastadt ab, allenthalben saßen aber schon im 15. Jahrhundert Lokalmeister, die in ihren Altarwerken Malerei und Holzschnitzerei im nordischen Sinne verbanden, und so zurückgeblieben und handwerksmäßig beschränkt sie sonst waren, mit ihrer größeren Formanschauung und dekorativem Geschick auf den jungen Tiroler Eindruck machen mußten. Indem er das Neue selbständig verarbeitete, vollzog er unbewußt eine Rückübersetzung, eine Wiedereindeutschung halblangobardischen Gutes in die rauhere Tiroler Mundart.

Von der venetianischen Gotik selbst konnte Pacher freilich nicht viel mehr lernen als etwa Dürer später von Jacopo de Barbari. Aber die vierteiligen Anconen der alten Muranomaler mit den symmetrisch gereihten, goldstarrenden Heiligen unter reicher Fialenarchitektur, oft zu Seiten eines geschnitzten Mittelstückes, mußten den Nordländer gerade in ihrer Befangenheit vertraut anheimeln und für den neuen Formengeschmack empfänglich machen, der sich hier noch unter byzantinisierender Hülle

regt. Eine Bekanntschaft Pachers mit den Vivarini hatte denn auch schon E. Förster vermutet. Mehr als der altertümlich-trockene Antonio hatte ihm der paduanisch gebildete Bartolomeo zu sagen, der die Vorrenaissance der venetianischen Malerei eröffnete.

Der Einfluß der Schule Squarciones und Mantegnas tritt in Tirol ziemlich früh auf, in Brixener Miniaturen z. B. schon um 1450. Und gewiß war es kein Zufall, daß das älteste datierte und signierte Werk Pachers, ein heute unauffindbares Miserikordienbild aus Schloß Ried bei Bozen — das noch näher zur Erörterung kommen soll, denn es trug die zwar aufgefrischte, aber unverdächtige Inschrift »micha pacer 1465« — eine Lieblingsvorstellung des östlichen Oberitaliens, namentlich der Kleinkunst der Plaquetten, behandelte: den von zwei Heiligen beklagten Schmerzensmann mit den Leidenswerkzeugen. Der, wenn nicht an der Schnitzbank, so doch neben ihr aufgewachsene Gebirgskünstler war durch seine holzplastische Phantasie für die Absichten der Bottega Squarciones vorgeschult. Seine anatomische Beschränktheit vermochte er freilich nicht mehr zu überwinden. Aber auch er strebt packende Bestimmtheit der Erscheinung an durch Profilierung der Binnenformen, durch Betonung des Knochengerüsts und scharfes Artikulieren der Muskeln, Adern und Gelenke. Wie von den Paduanern, werden sie von ihm gleichsam zurechtgehämmert, übertreibend im Umriß, übertreibend in der Modellierung — »martellato« ist eine Vortragsbezeichnung der altitalienischen Musik. Seinem Form-sinn mußte auch der Gewandstil Mantegnas mit den bald bronzemäßigen, bald papierartigen Falten nicht wenig zusagen. Vor allem aber ging ihm an der paduanischen Perspektivkunst ein Licht auf, das dauernd über ihn leuchten sollte.

Wie die alten Flandrer waren zwar auch die Paduaner nur reine Praktiker in diesem Fach und standen an Kenntnissen hinter den Florentinern beträchtlich zurück. Dennoch mußte ihre sichere Handhabung des Fluchtpunktsystems den Künstlern von der anderen Seite der Alpen imponieren. Im ersten Freskenpaare der Ovetarikapelle bei den Eremitanen, den um 1450 nebeneinander gemalten und zusammenkonstruierten Bildern der Taufe des Hermogenes und der Verurteilung des hl. Jakobus stimmt das sorgsam vorgeritzte Linienschema der Grundfläche mit den, wie erinnerlich, gleichfalls sichtbaren Traversalen auf den St. Wolfgang Marienbildern überein. In Italien selbst fand die Zeichenmethode Mantegnas aber erst durch die Schrift des Humanisten Pomponius Gauricus »De sculptura« (1504) größere Verbreitung. Sollte die Kunde davon dem Tiroler



durch einen wandernden Garzone oder Fattore des Paduaner Meisters zugetragen worden sein, einen welschen Gast, wie jener »Petrus Venetus«, der das Halleiner Altärchen von 1440 im Salzburger Museum als Gehilfe eines Meisters Gottfried vom Lungau mitsignierte? Wohl war gerade während der Arbeit am St.-Wolfgang-Altar ein nach Originalentwürfen Mantegnas ausgeführtes Werk in die Nähe Brunecks verschlagen worden: die Hochzeitstruhen der Paola Gonzaga, Gemahlin des Grafen Leonhard von Görz, von deren Vorderbrettern die Stuckreliefszenen mit der Geschichte von der »Gerechtigkeit des Kaisers Trajan« das Rudolfinum zu Klagenfurt bewahrt. Es ist jedoch wenig wahrscheinlich, daß Pacher diese Cassoni in der Residenz der Görzer auf Schloß Bruck bei Lienz zu Gesicht bekommen hat, die ihm übrigens gerade das, worauf es ihm hauptsächlich ankam, nicht gegeben hätten. Hat doch der Maler von Bruneck die Ziermotive der Frührenaissance, deren z. B. ein französischer Gotiker, wie Jean Foucquet, schon um die Mitte des 15. Jahrhunderts auf seiner Italienfahrt sich bemächtigt hatte, konsequent abgelehnt. Andererseits ist es so gut wie ausgeschlossen, daß er etwa durch selbständige Überlegung hinter das Geheimnis der Perspektive gekommen ist. Bleibt also nur die Annahme, daß er ohne viel Vorkenntnisse in Mathematik und Planimetrie in der Eremitanikapelle selbst in die paduanische Konstruktionslehre sich einweihen ließ, durch leibhaftige Anschauung mit ihren technischen Normen sich vertraut gemacht hat: mit dem Freilassen von Teilen der Bodenfläche, mit der Überleitung des Blickes vom Vorder- zum Hintergrunde durch Überschneidungen und Verkürzungskunststücke, dem Heraustreten rahmender Vertikalfiguren, dem Vorbeugen von Köpfen über Gestalten des ersten Planes, mit gewissen Einziehungen und Ausbuchtungen von Gruppen. Daß der Tiroler in seiner Architekturmalerei an der Spätgotik festhielt, deren Hallenanlagen ihm das Auge für die Magie perspektivischer Durchblicke überhaupt geöffnet haben werden, erklärt sich unschwer aus der Macht des Herkommens, aus seinem starken Heimatsgefühl.

Die naturalistische Tendenz des oberitalienischen Quattrocento hat in seinem Empfinden eine verwandte Saite angeschlagen, ihn auf dem einmal betretenen Wege weitergelockt, auf dem er dann unverabredet und absichtslos mit anderen zusammentraf. Im Duktus seiner Figuren fühlt sich bald dieses, bald jenes Muster durch — einem fertigen Vorbilde hat er sich nirgends verschrieben und so wenig sich veritalienern als verniederländern lassen. Ja, angesichts der oberflächlichen Analogienjagd eines Pacher-Kritikers vom allerjüngsten Datum muß mit doppeltem



Abb. 53. Kopf des hl. Petrus aus Mantegnas Altar von S. Zeno in Verona.

Nachdruck betont werden, daß der Meister manches nur gesehen zu haben scheint, um es dann anders zu machen.

Immerhin ist z. B. die Hanna der Beschneidung nur als Einzelfall einer direkten Typenwanderung zu verstehen. Ihr sibyllinisches Profil mit den gefurchten Zügen und den schweren, grauen Schatten im Fleisch schaut so männlich drein, daß einer jener

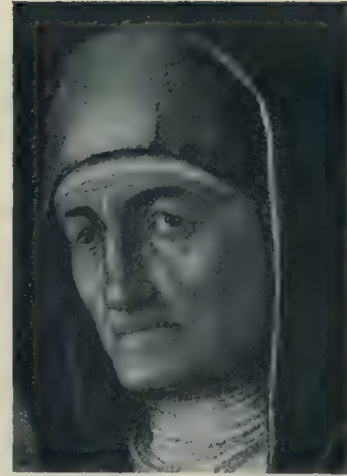


Abb. 52. Kopf der hl. Anna aus Mantegnas hl. Familie in Dresden.

jüngeren Spezialforscher ein — Selbstbildnis des Künstlers daran entdecken zu können meinte. Es entspricht jedoch ziemlich genau dem Matronenkopf der nämlichen Prophetin auf der Beschneidung in Mantegnas Dreikönigsaltärchen in den Uffizien aus dem Jahre 1464. In einer der Klagenden des »Christo morto« der Brera (c. 1475) und der Anna der hl. Familie in Dresden (1495) treffen wir nochmals den nämlichen Kopf (Abb. 52). An mehrere Rückenfiguren auf den Eremitanifresken erinnert der kniende Apostel auf dem Tode Mariä, diese großartige Trauergestalt. Sie hat jedoch noch ältere Ahnen. Mit ihrem Drapierungsmotiv stammt sie in gerader Linie aus der Trecentokunst — ein Tod Mariä in Chantilly, eine unter persönlicher Beteiligung des Meisters zustandegekommene Arbeit der Giotto-Werkstatt, zeigt im Vordergrund einen Mantelträger in derselben ausdrucksvollen Rückenstellung. (Venturi, *Storia dell' arte italiana* V, 1907, pag. 413f.) Sehr mantegnesk ist ferner die Erscheinung Josefs auf dem Predellenbildchen der Flucht: der massige Wuchs, das dickhäutige, wulstige Gesicht, das studierte Gefält rücken ihn in die Nähe des Petrus auf einem der Flügel des Altares von S. Zeno in Verona (Abb. 53). Endlich vergleicht sich das Christkind in der St. Wolfgang Geburt mit seinen hart geschnittenen, steinartigen Formen den Bambini der Paduaner.

In ihrer Gestaltenwelt ist auch der Hohepriester der Beschneidung zuständig, dessen groß befehlendes Wesen wir z. B. in dem thronenden Augustin Bartolomeos Vivarini von 1473 in S. Giovanni e Paolo vorgebildet sehen (Abb. 54). Obwohl hieratisch gebundener, ist dieser Kirchen-



vater in seinem grimmigen Ernst bedeutend genug, um als Vorläufer unserer gewaltigeren Priesterfigur gelten zu können. Tatsächlich wurde die Tafel Bartolomeos noch 1492 von einem oberdeutschen Wandermaler — vielleicht einem engeren Landsmanne Pachers — auf einem jener »B Z« signierten Rötelblätter nachgezeichnet, die seit dem Verkauf der gräflich Firmianischen Sammlung auf Schloß Leopoldskron bei Salzburg im Jahre 1802 verschollen sind.

Den Muranesen stand bekanntlich auch der junge Giovanni Bellini nahe, der den Einfluß Bartolomeos selbst als Schüler Mantegnas nicht ganz verleugnete. Etwas von der seelenvollen Innigkeit Bellinis, von dem süßen Geigenstrich seiner Linie scheint in der auffällig weich bewegten Maria der St. Wolfgangser Beschneidung nachzuklingen. Noch näher kommt gelegentlich dem Pacher-Stil die Gefolgschaft Mantegnas in Oberitalien, unter der die bolognesisch-ferraresische Gruppe besonders merkwürdig nach dem Geiste nordischer Malerei hinüberweist. Der ferraresisch-bolognesischen Gruppe scheint der Tiroler mitunter die Hand zu reichen (vgl. Deutsche Rundschau 1897, S. 432 f). Der lesende hl. Bernardus auf Cosimo Turas Tafel im Louvre (Abb. 55), Paulus und Manrelius auf dem Reverella-Altare dieses Meisters im Palazzo Colonna zu Rom oder der Jacopo della Marco auf dem Bilde der Sammlung Santini in Ferrara sind Abkömmlinge desselben Geschlechtes, wie der Hohepriester der Beschneidung: knöchern-herbe Gestalten mit kantigen Köpfen voll zäher Leidenschaft, Cholerikernaturen, innerlich bewegt auch in der Ruhe, mit traurigen Augen unter schweren Lidern und leise geöffnetem Mund, die Hände fest angespannt oder gespreizt greifend. Zu Füßen von Turas hl. Sebastian in der Dresdener Galerie lehnt in einer Pfeilerhalle ein kleiner Gewappneter, ganz in der Art der Staffagefigürchen in den Hintergründen der Pacher-Schule. Auch die knorrigen Gestalten eines Francesco Cossa mit ihrem galligen Ernst, etwa der Petronius des Konservationsbildes in Bologna (1474) und der Petrus auf einem der Flügel des vor 1470 gemalten Hyazinthaltares in der vatikanischen Galerie bieten Parallelen zu den Typen Pachers. In diesem Zusammenhang verdient Erwähnung, daß die Miniaturen eines 1482 in der Brixener Diözese entstandenen Kodex der Bibliothek des Stiftes Stams im Oberinntal einem ferraresischen Buchmaler zugeschrieben werden (vgl. H. J. Hermann, Die illuminierten Handschriften in Tirol, 1905, S. 243 ff.). Vor den Kirchenvätern unseres und des jetzt in der Münchener Pinakothek vereinigten Brixener Kirchenväteraltars dachte ein Kenner vom Range G. Frizzonis an Carlo Crivelli, als

dessen deutschen Doppelgänger geradezu er Pacher erklärte (L'arte 1900, pag. 14). Eine solche Übereinstimmung liegt nun freilich nicht vor, und schon der rein künstlerische Abstand verbietet, den Tiroler und Venezianer auf eine Linie zu stellen. Aber wenn der Manierismus Crivellis nicht frei ist von kräftigen Geschmacklosigkeiten im Sinne der Altdeutschen, so haben Arbeiten des Pacher-Kreises in ihrem doktrinären Naturalismus der glasig bunten Färbung und dem Materialprunk der Ausführung tatsächlich manches gemein mit der bizarren Art jenes archaisierenden Sonderlings. Es genügt, die Mannheimer Madonna der Sammlung Vintler, heute in der Wiener Galerie, und das Triptychon mit der Vermählung der hl. Katharina im Petersstifte zu Salzburg zu nennen.

Diese weitere italienische Parentel Pachers, die hier einer kurzen Musterung unterzogen wurde, beginnt ihre Haupttätigkeit erst in den Siebzigerjahren, also gerade während der großen Arbeit des Meisters für St. Wolfgang. Dennoch stehen unserer Annahme chronologische Bedenken kaum im Wege. Der Freskenzyklus Mantegnas und



Abb. 54. Bartol. Vivarini, hl. Augustin in S. Giovanni e Paolo in Venedig.



der Seinen in Padua war seit 1454 vollendet. Wie leicht mochte es den Künstler etwa zwei Jahrzehnte später, nach Fertigstellung des Grieser Schreines, wieder südwärts über die welsche Grenze nach »Lamparten« oder ins Venetianische gelockt haben. Dann hat er gewiß nicht nur das »Ding«, das ihm vor Jahren so gut gefallen, das großartige Hauptwerk der Schule, sich nochmals angesehen, sondern auch deren neue Generation kennenzulernen gesucht. Noch deutlicher als die durch die St. Wolfgangger Gemälde episodisch verstreuten Anklänge an oberitalienische Zeitgenossen Pachere bezeugt aber ihr großer Kompositionszug, die Steigerung des funktionellen Gehaltes der einzelnen Figur, daß der Meister südliche Luft, welschen Kunstgeist geatmet hat. Die grobmechanische Auffassung dieses Verhältnisses, die unlängst laut geworden, als hätte der Tiroler den Stil Mantegnas einfach ins Spätgotische übertragen, ist darum ebenso unhaltbar, wie die mit beachtenswerteren Gründen vertretene Gegenbehauptung, er hätte von ihm nichts lernen können, weil er ihn auf seinem eigensten Gebiete übertroffen habe. Tatsächlich konnte Pacher aus einer ähnlichen Anlage heraus Mantegnas Darstellungsweise unschwer begreifen, aufgreifen und in anderer Form reproduzieren. Er lernte mittelbar von ihm, soweit ein Großer von einem anderen Großen lernt — bald genug sollten ein Dürer, P. Vischer, Holbein sich mit Mantegnas Vorbilde nicht immer ebenso glücklich abfinden. In den St. Wolfgangger Altartafeln merkt man seinen Einfluß zuerst in dem großlinigen, festgezimmerten Aufbau der Marienszenen, dem wohlüberlegten Ausbalancieren der Gruppen, speziell der Beschneidung und Darbringung. Aber ist der Raum bei Mantegna oft nur eine tote Bühne, so zieht ihn Pacher in seine malerischen Absichten hinein, macht ihn zum Mittel seiner Menschendarstellung. In dieser war der Ehrgeiz des Italieners allzu einseitig auf den Effekt von Skulpturen gerichtet, weshalb er häufig in der Reliefanschauung stecken blieb. Wogegen Pacher die Figuren nicht nur mit ihrer Umgebung organischer zusammenbringt, sondern auch mit einem tieferen inneren Leben beseelt, nicht zuletzt durch die Wärme seines Farbengefühles.

Mantegnas matthelles, aus der Wandmalerei erwachsenes Kolorit mit seinen kreidigen Lichtern kennt noch nicht die Tiefenbedeutung, die räumliche Wichtigkeit der Farbe, er gibt das Körperliche fast nur im linearperspektivischen Zusammenhang. Pacher hingegen hat die Verwendbarkeit auch des Lichtes als raumbildenden Faktor wenigstens schon geahnt und für die Auflockerung seiner Hintergründe es auszunützen begonnen. Sein Farbengefühl ist also gleichfalls verschieden von dem des Paduaners.

Die bis zur kristallinen Härte gesteigerte Leuchtkraft, der edelsteinartige Schmelz mancher seiner Prachttinten, der schrille, messerscharfe Klang anderer erinnern am ehesten wieder an die aparte Palette der frühen Ferraresen.

Maler und Schnitzer des Altares, die Schulter an Schulter arbeiteten, hatten naturgemäß für dasselbe Auge und Herz. Kongruenzen und Konzidenzen zwischen Gemälden und Skulpturen konnten daher um so weniger ausbleiben, als der Modellvorrat der Werkstatt für beide erhalten mußte.

Die Summe der Berührungspunkte ist jedoch keine so große, wie nach der Lage der Dinge zu erwarten wäre. So kehrt der Christuskopf vom Schreine mit seinem rhomboidalen Schädel in der kleinen Heilandsfigur des Marientodes fast wie in einer reduzierten Kopie wieder. In der ihn umringenden Engelglorie findet man den Gabriel vom Aufsatz des Altares, und unter den Engeln des Geburtsbildes einen der kleinen Sängers vom rechtsseitigen Pfeilertabernakel des Schreines. Den Typus des Josef aus dem Predellenbilde der »Flucht« zeigt der oberste Prophet des Südfrieses.

Einleuchtender als im Figürlichen sind die Ähnlichkeiten zwischen den gemalten und skul-



Abb. 55. Cosima Tura, hl. Bernhard, Paris, Louvre.



pierten Teilen des Altares im Beiwerk. Auch auf den Bildern zeigt das Gefält mitunter die flächige Schnittführung des Schnitzers, die damaszierten und broschierten Stoffe sind nach dem Verfahren der Staffiermalerei behandelt, und in der Terraincharakteristik der Landschaft stößt man auf Felsschroffen von der Art der Fußplatten der Wolfgangs- und Floriansstatue. Eine unmittelbare Nachahmung von Steinmetzenarbeit, wie sie in Grisaillemalerei die Verschußseiten der altniederländischen Retabel zu schmücken pflegt, bietet der Portalbogen des Marientodes mit seinen Steinbildchen.

\* \* \*

Soll aber von Skulpturmalerie am St. Wolfgang Altar die Rede sein, so kommen vor allem die Standheiligen auf der Rückwand des Schreines in Betracht. Denn hier geht die Absicht unverhohlen auf nichts anderes als auf einen bequemen und billigen Ersatz für bemalte Schnitzfiguren: es sind Bildhauervorlagen, von einer malenden Hand für den Pinsel zurechtgerichtet.

In zwei Geschossen übereinander stehen zu Seiten des großen Christophorus acht Heilige in ebensovielen Nischen, wie in Wandöffnungen oder in den Abteilungen eines Kastens. Der Horizont der Figuren liegt unterhalb der Malfläche, und der Fußboden verschwindet im Bilde wie auf den beiden Jakobusfresken in der Ovetarikapelle bei den Eremiten zu Padua. Speziell die obere Figurenreihe scheint von unten aus nach Modellen gezeichnet zu sein, die auf einem hohen Gerüst postiert waren. Die Tabernakel tragen in Übereckstellung vorspringende Blendgiebel, wobei jene der unteren Reihe, nach der Konstruktionsweise gotischer Hausteinarhitektur, als Standsockel der oberen Figurenreihe dienen. Hat sich doch die Gotik überall darin gefallen, Diminutive der großen Hauptformen für dekorative Zwecke in Anwendung zu bringen. Das nach dem Hauptbaldachin des Schreines wiederholte Motiv der sich durchschneidenden Kielbögen verstärkt im Verein mit der zurückhaltenden, dem Steingrau des Grundes genäherten Färbung den Eindruck von Scheinskulpturen. Die leichte eilige Primamalerei, unter der die Fasern der Bretter stellenweise durchschlagen, erhielt einen Firnisüberzug, der jedoch die der Morgensonne ausgesetzten Bilder, namentlich die oberen, nicht vor dem Nachgilben und Verblässen bewahren konnte.

Gleichwohl gehören diese Nischenfiguren zu den allerbesten Sachen des Altares. Die regelmäßige, flächenhafte Aufteilung, das feierlich-repräsen-

tative Nebeneinander einer derartigen Heiligenversammlung auf frühgotischen Altären hat einer Anordnung nach Doppelgruppen Platz gemacht. Die Einstellung der Gestalten in die Tiefe, ihre frei natürlichen, fein motivierten Bewegungen, das eindringlich Überzeugende, mit dem sie in Existenz treten, hebt sie über eine bloße Statuenimitation weit hinaus.

Zum Zeichen, wieviel der Meister von diesen Malereien gehalten, hat er unter der Figur der hl. Elisabeth das selbständige Datum 1479 in einer eigentümlichen Form angebracht, wie eine Hausmarke oder ein Steinmetzzeichen in der Vorderseite der Basis eingemeißelt. Auf dem Triptychon Giovannis d'Alemagna und Antonios Vivarini in der Akademie zu Venedig ist die Künstlerschrift in genau derselben Weise in die Stufe des Madonnenthrones eingegraben und auch Crivelli bedient sich mehrmals der gleichen Art der Signatur. Sollte damit nicht nur das Vollendungsdatum des Schreines angegeben, sondern die Bilder seiner Hinterwand zugleich als größtenteils persönliche Leistung des leitenden Meisters dokumentiert werden? Der Fall stünde nicht vereinzelt da. Auch die Rückseite des Tiefenbrunner Schreines ist z. B. von Schühlein selbst gemalt worden, und zwar, wie die St. Wolfgangger Einzelheiligen, in einem wenig detaillierenden, mehr skizzenhaften Vortrag, der den Künstler der Gesellenhilfe überhob und deren Umfang einzuschränken erlaubte. W. H. Weale hat gelegentlich die Ansicht verlautbart, an den niederländischen Flügelaltären seien in der Regel zuerst die Außentafeln oder die äußeren Kastenflächen gemalt worden — wahrscheinlich lagen in der oberdeutschen Spätgotik die Dinge nicht anders. Deutlich scheinen namentlich die beiden unteren Heiligenpaare die Marke des Malers der Marienbilder zu tragen. Wohl mit Rücksicht auf die Plätze, die die beiden Geschlechter im Kirchenschiff einnehmen, treffen wir auf der Süd-(Evangelien-)seite zwei männliche Patrone, Erasmus und Ulrich (Taf. XXV), auf der Nord-(Epistel-)seite aber Elisabeth und Klara. Erasmus im bischöflichen Ornat, einem roten, grüngefütterten Pluviale über der Alba, der Mitra und den Stulpenhandschuhen, hat den Krummstab und sein Folterwerkzeug, die Winde, in Händen. Ungeachtet einer gewissen Ähnlichkeit mit der Wolfgangstatue des Schreines liegt der Figur eine selbständige Naturstudie zu grunde, die in den ergrauten Schläfen und der eingesunkenen Oberlippe treffend das höhere Alter andeutet. Die weinerlich herabgezogenen Mundwinkel fanden sich schon beim Augustin und Hieronymus auf der Außenseite des linken Predellaflügels. Milde Frömmigkeit, eine von Sentimentalität nicht freie, echtmittelalterliche Demut erfüllt unseren Nothelfer. Im Bereich



derselben, um einen Grad weniger persönlich gefärbten Stimmung bleibt auch sein Nachbar, der hl. Ulrich. Der Augsburger Bistumspatron hat über dem Chorhemd eine moosgrüne Kasel an und führt außer dem Pedum sein Wunderabzeichen, den Fisch. Die Aufnahme unter die Altarheiligen verdankt er dem Umstande, daß er stets ein Gönner des von ihm zum Priester ordinierten und zur Heidenmission nach Ungarn angeregten Wolfgang gewesen, der denn auch seine Leiche 973 in Augsburg eingeseget hat.

Auf dem rechten Seitenstreifen des Mittelvorsprunges steht Klara von Assisi (Taf. XXVI), die Gründerin des nach ihr benannten zweiten Ordens des hl. Franziskus. Sie trägt weißen Habit, einen rotbraunen Mantel und einen Kopfschleier mit viereckigem grauen Einsatz wie die Schutzfiguren der beiden geistlichen Frauen in den Aufsatztürmen des Altares. Mit einer delikaten Handbewegung umspannt sie jene Monstranz, mit der sie einst die anstürmenden Sarazenen von der Schwelle ihres Klösterchens St. Damian verscheucht haben soll. Unter den tränenfeuchten Lidern, auf den eingefallenen Wangen liegt ein müder Weltschmerz, eine weiche Trauer, aus der jedoch die Gewißheit der Gnade spricht. In eine andere Willenssphäre versetzt uns die Gestalt der hl. Elisabeth auf dem anstoßenden Eckpfosten des Schreines. In grünem Mantel und dunkelrotem Kleide, um das Haupt den Witwenschleier, schreitet sie aus der Tiefe ihrer Nische heraus, zwei Weißbrote und eine zinnerne Weinkanne, ihre Gaben für die Armen, bereithaltend. Die große deutsche Landesheilige, durch schwere Prüfungen zum Amte helfender Nächstenliebe erzogen, konnte nicht gemütvoller gegeben werden, als in dem Bilde dieser wirtlichen Hausfrau. Gleichwohl verbindet sie eine stille Leidensgemeinschaft mit ihrer Nebenpatronin, in deren Kult sie als Franziskanerin des dritten Ordens (Tertiärerin) sich mancherorts teilte, zum Beispiel in Brixen, wo zusammen mit dem ältesten Clarissinnenkloster auf deutschem Boden ein Franziskanerhospiz zur heiligen Elisabeth schon 1235 errichtet wurde.

Auch die obere Heiligenreihe unserer Altarrückwand zeigt neben beschaulichen Gottsuchern und Männern der Askese tätige Lebenssucher und für zweifelhafte Fälle kompetente Patrone. Am linken Eckpfosten zunächst St. Othmar (Taf. XXVII), in violetter Tunika über der Alba, mit Inful und Abtstab — dieser, wie die Hirtenstäbe des Erasmus und Ulrich, namentlich durch die Form der in Rankenwerk aufgelösten Schnecke nicht unähnlich dem Pedum Abt Benedikt Ecks von Mondsee auf dem S. 9 reproduzierten Motivbilde. Aus einem Brevier in grünsamtenem Buchsäckchen betend, trägt der Heilige ein Fäßchen an einem Riemen über der Rechten. Von

Einsiedeln her hegte Wolfgang eine besondere Andacht zum Wiederhersteller des Klosters St. Gallen, der seinem Verehrer in einem Traumgesicht vorausgesagt hatte, er werde an einem ihm geweihten Orte — der Othmar-Kapelle zu Puppig a. d. D. — sterben. In dem jovial-behägigen Prälaten haben wir ein humorvolles Bild fester Lebensfreude vor uns, einen Weinheiligen, dessen geistlichen Durst sein Attribut beglaubigt, jenes Weinfäßchen (lägel), das die treffliche Eigenschaft, nie leer zu werden, den Siechen zum Troste, selbst am Grabe des Abtes noch bewährt haben soll.

Auf dem folgenden Vertikalstreifen des Mittelvorsprunges sieht man St. Franziskus, auf den schon seine Jüngerinnen Klara und Elisabeth vorbereitet hatten: einen hageren Bettelmönch mit schmalem Haarkranz um die Tonsur, auf Brust und Händen die Wundmale. Seine hellbraune, mit einem Strick gegürtete Kutte aufschürzend, betrachtet der Ordensvater in sanfter Ekstase das Kruzifix in seiner Rechten. Auch der heilige Hubertus jenseits des Vorsprunges (Taf. XXVIII), der in rotem Mantel über dem Stahlhemd, auf sein Schwert gestützt, dasteht, ist in das Rätsel des wunderbaren Kreuzes versunken, das zwischen den »Krickeln« des Sechzehners in seiner Rechten erglänzt — eine Erinnerung an das legendäre Jagdabenteuer, das den aquitanischen Prinzen wie den hl. Eustachius von seinem wilden Weltleben bekehrt haben soll.

Als letzte Figur der oberen Reihe gesellt sich dem ritterlichen Weidmann ein zweiter Jagd- und Waldpatron, der einem Uferort des Abersees den Namen gegeben hat: der Nothelfer St. Gilg, Ägydius. In volkstümlichen Ehren stand der provencalische Gauheilige in Deutschland hauptsächlich als Spender ehelichen Kindersegens, als Fruchtbarkeitsgott. Der Benediktinerabt ist im Diakonenkleide dargestellt, seine getreue Hindin zur Seite, der er einen Pfeil aus dem Halse zieht — mit einer Zärtlichkeit, die in der betroffenen Miene und der momentanen Bewegung sich sehr individuell äußert.

Eines noch verbreiteteren Kultes erfreute sich der Nothelfer, der auf dem Mittelfelde der Schreintrückwand der ausgewählten Schar als Führer vortritt: der große Volks- und Wanderheilige Christophorus (Taf. XXIX). In der Kirche am See durfte der Schifferpatron und Beschützer gegen den geistlich unvorbereiteten, den »unversehenen« Tod nicht fehlen, dessen gewaltiges Bild seit romanischer Zeit den Eingang nordischer Kirchen und Kapellen — namentlich solcher, die an großen Verkehrswegen lagen — zu bewachen pflegte. In grünem Gewande und rotem Mantel, ein grünes Tuch um die



Löcken, schreitet der Riese durch die Fluten, gegen die er mit beiden Händen einen entwurzelten Baumstamm als Stecken stemmt. Denn schwer und schwerer wird die Last des Christkindes, das halbknien, halbschwebend an seine Schulter sich schmiegt. Der prächtige Junge in weißem Kittelchen, über das der Bergwind den lichtbraunen Mantel nach vorn in die Höhe wirbelt, segnet den ungeschlachten Heiden, der den ernsten Kopf vorwurfsvoll-verwundert zu ihm zurückwendet. Aber der kleine Schäker freut sich, ihm, der nur dem Größten dienen wollte, fühlen zu lassen: du trägst nicht allein die Welt, sondern auch den, der sie geschaffen hat. Als Sinnbild des Bösen dieser Welt, gegen dessen Verlockungen Christophs Schutz gleichfalls angerufen wird, taucht ein gespenstiges Wasserweibchen mit seinem Fischschweif aus dem brausenden Fluß. Diese Meerfräulein, Meerteufelinnen, Meerfeyen verdankten ihre wunderliche Mischgestalt dem sogenannten Physiologus, der »mystischen Zoologie« des Mittelalters, die sie den antiken Sirenen, Nereiden und Harpyen nachgebildet hatte. In der Kunst des Nordens spielten sie noch im 15. Jahrhunderte ihre allegorische Rolle, bis sie das 16., das mit dem symbolischen Vorstellungskreise überhaupt aufräumte, als Leuchter- und Kerzenträgerinnen, als »Lichtweibel«, in den dauernden Ruhestand versetzte.

Nicht nur durch sein Größenmaß, auch durch seine realistische Farbigkeit schlägt dieser Christophorus die übrigen Rückbilder des Altares. Die ungeschlachte Erdschwere steht dem Enaksohn ebenso gut, wie dem Christkind sein schelmisch-naives Wesen. Trotzdem kann Pacher nur bei den Köpfen beider mitgetan haben; die verquirlten Querfalten der Gewänder und die Behandlung von Luft und Wasser sind allzu konventionell für ihn. Zu den Südtiroler Christophfresken, die noch Tizians Bild an der Treppe über dem Saal der Quattro Porte im Dogenpalast zu Venedig beeinflußten, steht auch jene Figur in besonders naher Beziehung, wie die Vergleichung z. B. mit einer Wandmalerei am Kirchlein zu Oberrasen im Antholztale bei Bruneck ergibt. (Abb. in Andree-Eysn, Volkskundliches aus dem bayerisch-österreichischen Alpengebiete, 1910, Seite 31.) Mit dem wandmäßig gedachten Flächenstil der älteren Gotik kreuzen sich aber, namentlich in der Faltengebung, wieder holzplastische Anwendungen, die in der Doppelkolonne der übrigen Heiligen zu dem schon berührten Wetteifer mit den Altarskulpturen führen.

Der Maler verliert sich jedoch in keine unklare Halbskulptur, gibt seinen bildnerischen Neigungen nicht Vollmacht über seinen Stil. Unter dem Zwange der schmalen Hochfelder, die die Figuren füllen, ist ihre

Silhouette hochgeführt, sind ihre Verhältnisse noch mehr als auf den Flügeltafeln ins Knappe, Schlanke, Steile gestreckt, ins Enge zusammengerückt. Auch wo in den Bildern dieselben oder ähnliche Motive wie in den Skulpturen begegnen, ist die Haltung der Formen, der Formenzug verschieden. Als Fortsetzung der Schnitzerei kann man diese Malerei nur insofern betrachten, als die eine wie die andere von der Zeichnung abhängt. Mit ihren plastischen Akzenten bedingt die Zeichnung Übereinstimmung und Widerspiel beider Künste an unserem Altar. Und die Präzision des Striches gerade in diesen Einzelheiligen läßt bedauern, daß wir kein einziges Originalblatt von der sicheren, schwungvollen Faust des Meisters als Vorarbeit der Bildausführung kennen. Bei aller Festigkeit der Kontur behält aber nicht die Linie, sondern die malerische Anschauung das Übergewicht. Die elastische Bewegtheit der Gestalten in ihren halben und Viertelwendungen, die Leichtigkeit ihres Daseins im Raum ist ebenso malerisch empfunden wie das fein abgewogene Kolorit, das über das Konterfei polychromierter Holzskulpturen hinaus die Einzelfarben in Ton aufzulösen sucht. Der Geist des Malers, des erfindenden Künstlers lebt aber vor allem im Stimmungsausdruck der Köpfe, der die ganze Stufenreihe kirchlicher Frömmigkeit abwandelt, von der einfachen christlichen Erleuchtung bis zur Mendikantenandacht. Eine Galerie geistlicher Charaktere ist hier versammelt — Menschenbilder, deren Seelenzustand über die ganze Erscheinung ausgegossen ist und die darum den Figuren der Marienszenen und den Kirchenvätern der Predella an allseitiger Lebenswahrheit nichts nachgeben.

Trotz dieser Übereinstimmung wird die Annahme kaum fehlgehen, daß der Meister jener Bilder an der Rückwand des Altares nur die beiden unteren Heiligenpaare eigenhändig ausgeführt, für die beträchtlich schwächeren oberen aber bloß die Vorzeichnung gegeben hat. Ragen zum Beispiel an den Tabernakeln des Erasmus und Ulrich die mittleren Hängepfosten der Baldachine zwischen die Hörner der Tafeln herab, so stoßen sie über Otmar und Ägyd mit deren Motiven zusammen — eine gesellenhafte Sorglosigkeit, deren Zurechtstellung Pacher mit Rücksicht auf den Ort nicht nötig fand.

Wie weit die Werkstatt mit solchen Flüchtigkeiten sich gehen ließ, wo sie nur nachlässig beaufsichtigt war, sieht man an den Sockelbildern der Altarrückwand. Zu Seiten einer Wolfgangs-Reliquie, des beweglichen Altarsteines (portatile) des Heiligen, sind hier, unterhalb der Konsole des Mittelvorsprunges, zwei Quertafeln mit den Brustbildern der vier Evangelisten eingelassen (90'5 × 42 cm).



Auf dem linksseitigen Bilde sind Markus und Lukas in eine erregte Kontroverse über eine Stelle des heiligen Buches geraten (Taf. XXIVc), das auf einer Fensterbrüstung vor ihnen aufgeschlagen liegt. Der kräftige, untersetzte Markus in rotem Überrock und gelbgrünem Ärmelwamms, auf dem angegrauten Haar eine grüne Haubenkappe mit Sendelbinde, weist auf den strittigen Passus hin, den sein Gefährte, gleichfalls in Grün und Rot, zu lesen sich anschickt, indem er eine Klemmbrille aufsetzt. Auf der anderen Tafel (Taf. XXIIIc) wendet sich der braunlockige Johannes in weißem Mantel über der violetten Tunika, auf sein Spruchband deutend, zu Matthäus, der dem Lieblingsjünger wieder die Autorität des Bibelwortes entgegenhält. Durch die chargierte Charakteristik, die zumal in dem ehrlich beschränkten Lukas und dem pedantisch-lehrhaften Matthäus schon die Travestie streift, wie durch ihre bunten, kapriziösen Trachten, unterscheiden sich diese Evangelisten erheblich von den würdevollen Glaubenszeugen auf der Rückwand des Schreines. Der vornehm spintisierende Johannes und der Engel des Matthäus, der seinen Herrn, um ihn zu inspirieren, vertraulich auf die Schulter tippt, sind noch die Gelungensten unserer Halbfiguren, wie der Lichteffect eines kleinen Kreuzganges hinter Lukas das beste Stück Malerei an ihnen. Sonst liefern die Tafeln einen interessanten Beleg dafür, daß ein Pacherschcs Bild und ein Bild von Pacher zweierlei ist. Sie zeigen nämlich mehrere Merkmale seines Stils, ohne daß ein Strich von ihm herzurühren braucht. Das fast geometrische Linienspiel der Draperie, das zum Beispiel am Mantel des Johannes zu einer radialen, sternartigen Anordnung der Falten geführt hat, zerschneidet die Formen, an denen sich grobe Verzeichnungen aufdrängen: man betrachte die polypenartig langen, wie gebrochenen Finger des Matthäus und Lukas oder die plumpen Verzeichnungen der Evangelistentiere. Die Tafeln machen den Eindruck einer schleunigen Stegreifarbeit, die aber einen Vergleich mit den Standheiligen der Schreinrückwand aushält. Ihr anekdotischer Ton nähert sie am ersten den Wolfgangszcnen des zweiten Flügelpaares, in denen Sacken sogar dieselbe Hand erkennen wollte. (Mittelalterliche Kunstdenkmäler des österr. Kaiserstaates, I, 1858, S. 133.) Mit mehr Fug könnte man, namentlich wegen der koloristischen Verwandtschaft, das Anreiter-Altärchen im Innsbrucker Ferdinandeum heranziehen, eine Kopie des Münchener Kirchenväter-Altars, die ein in seinen Schätzungen freilich auch sonst wenig zuverlässiger Spezialforscher lange Zeit für ein Originalwerk Pachers ausgegeben hat. In beiden Fällen handelt es sich aber nur um einen fixen Macher, der die Motive Pachers nicht ungeschickt

interpretierte, ohne darüber hinaus mehr als einige Äußerlichkeiten seines Vortrages abgesehen zu haben. Eine vom Meister skizzierte Komposition ist vielleicht als »Postarbeit« der letzten Stunde von ihm ausgeführt worden, da er an anderen Altarpartien nicht beteiligt gewesen zu sein scheint.

Die klug ausgerechnete Gruppierung der vier Halbfiguren, ihre halb bildnismäßige, halb satirisch pointierte Charakteristik, die genreartige Ausmalung der Situation haben eine öfters bemerkte Ähnlichkeit mit der Inszenierung der bekannten Geldwechsler- und Komptoirbilder der Antwerpener Schule aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, an die man einst (G. Kinkel in einer 1849 erschienenen Abhandlung) das denkwürdige erste Auftreten des Sozialismus in der Malerei hatte anknüpfen wollen oder zumindest die Entdeckung des Sittenbildes. Ein schlagendes Beispiel unbewußter Duplizität im Finden und Wiederfinden desselben Motivs: denn der St. Wolfgang Altar ist reichlich ein Vierteljahrhundert älter als diese vlämischen Humoresken, deren vereinzelte Vorläufer das vom Anonymus des Morelli dem J. v. Eyck zugeschriebene, heute verschollene Halbfigurenbild des mit seinem Faktor abrechnenden Handelsherrn in Mailand von 1440 Pacher so wenig wie das Goldschmiedebild des Petrus Christus von 1449 in der Kölner Sammlung Oppenheim bekannt geworden sein dürfte. Vielmehr widerlegen gerade unsere Tafeln jene schablonenhafte Ansicht, die alles, was Pacher nicht von Italien empfangen hat, für den Niederschlag flandrischer oder oberdeutscher Anregungen ausgibt, als wäre der Prozeß der Analogiebildung, die Wiederkunft des Gleichen in der Kunst nicht ebenso häufig wie in der Natur, und wüßte ein Genie nicht immer mehr, als es wenigstens in nachprüfbarer Weise gelernt hat. Hätte es erst der Niederländer bedurft, um Pacher zum Realisten zu machen, so hätte er kaum vermocht, das fremde Neue mit dem selbstgefundenen Neuen so innig zu verschmelzen, sondern wäre wahrscheinlich ein anderer Friedrich Herlin bei dessen äußerlicher Vermengung stehengeblieben. Ebenso unerklärlich bliebe die geistige Verbindung mit seinen Arbeitsgenossen, hätte nicht die Zucht einer gemeinsamen Tradition auch den mittleren Talenten einen festen, allgemeinen Kurs gegeben, während die besseren, selbständigen Künstler durch sie den Anschluß an seine Methode fanden. Wie der Meister mit den speziellen Fähigkeiten seiner Leute, mit dem Grade ihres jeweiligen Verständnisses rechnete, so diese auf seine supplierende Erfahrung und von Fall zu Fall auf seine persönliche Dazwischenkunft.



In diesen — der gotischen Hüttengemeinschaft nahverwandten — Betrieb mit seinem Nehmen und Geben, Lehren und Lernen gewähren unsere Evangelistenbilder einen besonders unterrichtenden Einblick: sie decken gewissermaßen das Dach der Werkstube Michael Pachers ab. Schon an den obersten Schnitzfiguren des Schreines war uns ihre Qualitätslosigkeit aufgefallen. Mit demselben Gleichmut ließ der Meister an der untersten Stelle der Altarrückwand diese geschäftsmäßig dekorativen Bilder passieren. »Es wäre auch nie erhört worden, auf einem Altar solch Ding zu machen, wer möchte es sehen« schrieb Dürer 1508 an J. Heller. In ähnlicher Stimmung mag der Tiroler während der zehnjährigen Riesenarbeit am Schrein von St. Wolfgang die Zügel mitunter schleifen lassen und sich begnügt haben, die ärgsten Fehlgriffe der »Knechte« zu korrigieren. Derartige Nachbesserungen waren aber am Schnitzwerk leichter als auf den Bildern durchführbar, weil das, was das Messer nicht mehr ändern konnte, schließlich von der Fassung verdeckt wurde. Wogegen das Malen auf dem weißen Kreidegrund der Tafeln kein pastoses Übereinanderhäufen von Strichen und Schichten gestattete, sollte die Farbe den beabsichtigten Ton behalten. Die Hilfsmaler des Altares waren daher mehr auf sich gestellt, hatten eine größere Bewegungsfreiheit als ihre schnitzenden Genossen. Glaubten wir unter diesen drei verschiedene Jünger unterscheiden zu können, so dürfte Pacher die nach den Festseiten des Altares noch übrigen zwölf Flügelgemälde gleichfalls »selbviert« vollendet



Abb. 56. Engelskopf vom Schrein des Hochaltars.  
Nach Abguß.

haben. Damit kämen wir auf ein halbes Dutzend Mitarbeiter, eine nach der zeitüblichen Beschränkung des Gesindes eines Unternehmers durch den »Zunftschluß« — namentlich für ein Landstädtchen wie Bruneck — ziemlich hohe Zahl fremder Kräfte. Dies ist vorweg in Erinnerung zu brin-

gen, weil eine Betrachtungsart, die ebenso flüchtig im Blicke wie flüchtig mit der Feder ist, die Werkstatt Pachers neuestens mit so vielen Gesellen bevölkert hat, daß der Meister selbst in ihrer Mitte fast vollständig verschwunden ist. Da alle seine Altäre Kompagniearbeit waren, ist natürlich nicht leicht auszumachen, wo seine geistige Autorschaft mit einer persönlichen Leistung zusammenfiel. Und speziell von den Bildern ist schwer zu sagen, wo der eine Gehilfe den Pinsel absetzte, der andere für ihn eintrat: jede Aufteilung der Stücke an verschiedene Hände wird nur eine rohe Annäherung an die Wirklichkeit ergeben. Dessenungeachtet darf die vergleichende Stilkritik beim bloßen Zensurerteilen nach dem Wertmaßstabe nicht stehen bleiben, sondern muß den Versuch wagen, Tatsachen und Kombinationen auseinanderhaltend, die »wahrscheinlichste Wahrheit« zu ermitteln.



## DIE EVANGELIEN- UND WOLFGANGBILDER.

Nach der Öffnung der äußeren Türen des Schreines erscheinen auf deren Rückflächen und den Außenseiten der inneren Flügel acht Bilder in zwei Reihen übereinander. Wandel und Wunder des Herrn sind in ihnen zu einer gemalten Evangelienharmonie, zu einer Alt-Tiroler Bauernbibel zusammengezogen, die im Nacheinander der Vorgänge, wie wir schon vernommen, sich gewisse chronologische Freiheiten herausnimmt. Die Kompositionen überraschen durch ihre eigenartige Anlage, durch das reich und lebendig verschlungene Hin und Her, durch neue, spannende Wendungen, ohne so viel natürliches Leben wie die Marienbilder zu haben. Es fehlt das zwanglose Ineinandergreifen der Gruppen und Episoden, es fehlt die Tiefe und Kürze des Ausdrucks, die ungeheure Kraft des Erfassens der Sachlage, des Erzählens der Vorgänge und des Anteiles jedes einzelnen an ihnen. Die Kunst, dort in wenigen Gestalten beredt, wird hier in vielen redselig: aus dem goldenen Ätherlicht sind die heiligen Ereignisse in das alltägliche Leben des ausgehenden Mittelalters hinabgezogen, mehr oder weniger demokratisiert. Wären Christus und die Apostel nicht stattlicher gebildet und durch die aus der altchristlichen Tradition übernommene Idealtracht, die Ärmeltunika und die Nimben, ausgezeichnet, man würde vor den bewegten Szenen mit ihren zahlreichen, modisch gekleideten Nebenpersonen nicht ohneweiters an heilige Geschichten denken.

Einzelheiten des Arrangements hat gewiß die geistliche Schaubühne geliefert, die damals in Tirol Maler als Requisitenmeister und Dekorateur öfters beschäftigte. Die Kunst des endenden Mittelalters hat im Gegensatz zur frühmittelalterlichen das Lebenswerk Christi bekanntlich vernachlässigt — erst der vlämische Flügelaltar des 16. Jahrhunderts bringt ihm wieder eine neue Vorliebe entgegen. Bei dem Mangel einer entwickelten eigenen Typik hatte dieser Bilderkreis im Tauschverkehr mit dem Theater daher mehr zu empfangen als zu geben, mag auch in vielen

Fällen die Übereinstimmung aus der gemeinsamen Quelle der Predigt- und Erbauungsliteratur sich erklären. Jedenfalls stand die malerische Empfindung und Erfindung hier weniger unter dem Drucke einer ikonographisch geheiligten Überlieferung und konnte daher leichter als in den Mariengeschichten ausgefahrene Geleise vermeiden, das Herkommen durchbrechen.

Der einheitlichen Eingebung ist die Ausführung unseres Zyklus nicht gleichmäßig nachgekommen. Zwar verleugnet sich die Manier Pachers auch in den abweichendsten Teilen nicht, und gemalt sind die Tafeln aus dem unendlichen Farbentopf mit derselben soliden Sorgfalt wie die Innenbilder des ersten Flügelpaares, jedoch mit einer Palette kleineren Umfanges, die lokale Flächenwirkungen und die kalte Seite des Spektrums bevorzugt. Der große Ton, der volltönige Anschlag, die ruhig-breite, gesättigte Färbung: die Malkultur der Marienbilder wird nur ein einziges Mal, in der Taufe Christi, annähernd erreicht. Dagegen ist die Freude am perspektivischen Raffinement, sind die architektonische Vorstellungskraft und der Sinn für optische Experimente und Abenteuer nicht zurückgegangen. Vielmehr werden, wo der Anlaß sich bietet, diese Probleme weiterverfolgt, und speziell dem Lichte als Stimmungselement sind ganz neue Wirkungen abgewonnen.

\* \* \*

Diese Bilderreihe des zweiten Zustandes unseres Altares pflegte man seit Dahlke in Bausch und Bogen ein und derselben Gehilfenhand zuzuschreiben, bis von mir auf zwei deutlich unterscheidbare Gruppen aufmerksam gemacht wurde (Deutsche Rundschau 1897, S. 433 f.). Die Darstellungen auf den äußeren Innenflügeln: Versuchung Christi, Hochzeit zu Kana, Christus und die Ehebrecherin, Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel hängen durch den übereinstimmenden Christustyp und andere Kollektivmerkmale untereinander und mit den Hauptbildern des Altares so enge zusammen, daß nur ein besonders vertrauter Jünger Pachers als Urheber in Frage kommen kann. Den markigen Auftrag des Meisters selbst, seine mannhafte Hand sieht man aus mehr als einer Retouche unwidersprechlich hervorleuchten. Ein zweiter Hauptgehilfe hat die Innenbilder der Vorderflügel: Taufe Christi, Brotmehrung, Auferweckung des Lazarus, Steinigungsversuch Christi geschaffen. Selbständiger als der Maler der Versuchung Christi, kommt jedoch auch



dieser ohne den persönlichen Beistand des entwerfenden Meisters nicht aus, dessen erste Anlage, immer geistreicher als die Bemalung, den ganzen Zyklus hindurch ihr Recht behauptet.

Auf dem oberen Außenbild des linken Innenflügels, der Versuchung Christi (Taf. XXX), naht der Teufel dem Erlöser mit der Aufforderung, die umherliegenden Steine der Wüste in Brot zu verwandeln. Wie auf Boticellis Fresko in der Sistina ist er als falscher Mönch in eine Kutte vermommt, über der er einen weiten, schwefelgelben Mantel trägt. Christus hat den »ungenähten« Rock an, eine rotbraune, ursprünglich braunviolette Tunika bei unbedecktem Haupt und unbekleideten Füßen. Tracht und Farbe sind in sämtlichen Mittelbildern des Altares beibehalten, wie denn das Violett, als die liturgische Temporalfarbe des Advents, der Vorfasten- und Fastenzeit, im geistlichen Schauspiel für das Kleid des lebenden Heilands vorgeschrieben war, während der Auferstandene, wie auch auf dem Marientod unseres Altares, im roten Gewand erschien. Durch seine argumentierende Geste gibt der Herr dem Versucher zu verstehen, daß der Mensch nicht allein vom Brot lebe. Die besonders in Klöstern vielgeübte Fingersprache — Daumen und Zeigefinger der Rechten sind an den Daumen der Linken gelegt — drückte in den Distinktionsübungen der Schulreden den Obersatz eines Syllogismus aus. Im ersten Gang besiegt, wendet sich Satan zu einem zweiten, der auf der Plattform des Tempels zu Jerusalem, im Mittelgrunde des Bildes spielt. Mit dem Zeichen der Beschwörung weist hier Jesus das höhnische Ansinnen zurück, sich von der Höhe herabzustürzen und von Gottes Engeln auffangen zu lassen. Dem Tempel gegenüber erhebt sich am rechten Bildrande der Berg, auf dem der Böse dem Heiland die weite Fernsicht zeigt: alle Reiche der Erde und ihre Herrlichkeit, die er ihm geben wolle, wenn er ihn anbetet. Das »Hebe dich von mir, Satan« verscheucht aber den erschreckten, in seine wahre Gestalt mit Tierleib und Hundekopf zurückverwandelten Unhold, während drei Engel auf den Heiland zuschweben, um ihm zu »dienen«.

Der zur Hauptsache gemachten Brotversuchung sind also die beiden anderen, in kleinen Figürchen dargestellten Versuchungsstadien episodisch untergeordnet. Ebenso brachte das kirchliche Drama die drei zeitlich getrennten Handlungen auf drei verschiedenen Ständen, in einer Simultandekoration, als »Nebeneinanderspiele« auf die Bühne (F. J. Mone, Schauspiele des Mittelalters, II, 1846, S. 78). Und zu einem dramatisch pointierten Streitgespräch scheinen auch auf unserer Tafel der Herr und sein

Widersacher einander gegenüberzutreten. Leider enttäuscht der Heiland dieser ganzen Bilderreihe erheblich, und zwar nicht bloß im Vergleich mit dem königlichen Christus des Schreines. Die verzeichnete Gestalt in ihrer lahmen Haltung, der zu kleine gutmütig-unbedeutende Kopf mit den rötlichbraunen Locken und dem in zwei Partien abgestuften Vollbart, die pantomimische Fingersprache geben eine schwache Vorstellung des Gottgesandten. Über dem Versuch, die Modellnatur zu idealisieren, ist zwar das Persönliche verlorengegangen, der Hauch einer höheren Weihe aber nicht gewonnen, sondern nur der etwas maskenhafte Typus eines bäuerlichen Wanderlehrers herausgekommen. Als Widerpart einer so dämonischen Prachtfigur, wie der Satan unseres Bildes, hätte übrigens kein Christus einen leichten Stand gehabt. Das bronzefarbige Gesicht dieses Teufels, sein breites, faunisches Grinsen, die schadenfrohe Gebärde, der schleichende Schritt unter dem groß geworfenen Mantel sind mit »eingeteufeltem« Behagen, mit mephistophelischer Laune wiedergegeben. Von der grotesken Volksvorstellung, die noch in dem Figürchen Satans als Bergführer nachklingt, von den halb schreck-, halb spaßhaften Fratzenlarven der Passionsspiele — auf einem der Flügelbilder des Münchener Kirchenväteraltares Pachens trägt der Teufel eine solche — sind nichts als die Steinbockhörner und die mächtigen Pferdeohren geblieben. Die sonstige, sinnlich-realistische und zugleich geisterhafte Erscheinung des Bösen ist aber so barock-genial geschaut, daß sie den glänzendsten Eingebungen des Hauptmeisters sich an die Seite stellt, der wohl auch bei der Ausführung der Figur die Hand mit im Spiele hatte.

Hinter der Monumentalität dieser Gruppe durfte die nähere Umgebung an materieller Signifikanz nicht allzusehr zurückstehen. Um Christus ist dem Wiesenboden eine bunte Vegetation entsprossen: Steinbrech, Mohnblüte, Türkenbund, Veilchen, Maiglöckchen, Spitzgras sind mit einer botanischen Genauigkeit, die für ein Kräuterbuch hingereicht hätte, abgebildet. Wo Satan steht, wuchern aber um ödes Gestein Dornen, darunter der giftige Sturmhut. Einen stimmungsvollen Hintergrund gibt ihm der »Berg der Versuchung«, eine schroff aufgetürmte, geologisch nicht ebengeglückte Dolomitenwand. Dahinter wird das Städtchen Galiläa sichtbar, während der Salomonische Tempel aus dem mittleren sich in den ersten Plan vorschiebt. Mit seiner in rotem, violett-gelbem und grünem Marmor reich verkleideten Fassade ist er gleichwohl keine bloße Schauwand, kein Phantasiebau, sondern ein gediegenes Stück »Renaissance-Gotik«, von jenem lebendigen Stilverständnis erfüllt, wie es ein Künstler nur für die



Architektur seiner eigenen Tage aufbringt. Schon durch die kräftige, wagrechte Gliederung, durch die Abwesenheit der spezifisch deutschen Vielteiligkeit nähert er sich oberitalienischen Mustern. An die südliche Gotik mahnen besonders der überhohe Sockel und die in säulengetragenen Mauernischen liegenden Fenster. Eine mit verschlungenen Wimbergen und Blendarkaden verzierte Portalvorhalle trägt einen Altan, auf den sich eine Tür mit geradem Sturz öffnet; die Zinne, das »Pinaculum« des Tempels von Jerusalem, das, nach den Angaben von Matthäus 4, 5 und Lukas 4, 9 zum Beispiel auch der Sterzinger Malerpoet Vigil Raber im Bühnenplan seines 1514 zu Bozen aufgeführten Osterspieles für die Versuchungsszene vorgesehen hatte. Charakteristischer als die plastische Durchbildung unserer Tempelfront ist ihre malerische Wandbelebung durch die buntfarbigen Inkrustationsplatten. Der tirolische Steinmetzgeist, der dank der ununterbrochenen Verbindung der Maurer und Marmorarbeiter der Südalpentäler mit dem Norden schon für italienisch gelten darf, jubelt hier gleichsam in einem hellen, festlichen Akkorde auf.

Ein kühner Vorgriff in der Kunst war die Schrägansicht des Tempels mit der dahinter in das Bild hineinprojizierten schmalen Stadtgasse, die den Blick die Häuserzeilen entlang in die Tiefe lockt, wo noch einmal die kleine Spukgestalt des Teufels auftaucht — ein ähnliches Straßenschildchen auf der Disputation des hl. Wolfgang am Münchener Kirchenväteraltar. Wie naiv findet sich in den nämlichen Jahren (1480—1490) Jan Pollack oder sein Mitarbeiter Mair von Landshut auf einer Tafel des ehemaligen Hochaltars von St. Peter in München (Petrus heilt einen Besessenen) mit der verwickelten Aufgabe ab, die der vermutlich gleichfalls bayerische Monogrammist M. Z. auf seinem Kupferstich »Der Ball« (Bartsch 13) immerhin befriedigender gelöst hat.

Derartige Straßensichten treten bekanntlich am frühesten auf italienischen Intarsien auf, und möglicherweise hatte Pacher ein untergegangenes Hauptwerk der Gattung zu Gesicht bekommen, die für einen Sakristeischrank des Santo in Padua von den Brüdern Lendinara, zum Teil nach Zeichnungen Squarciones, 1462 ausgeführten Fülltafeln. Aber die Gassenveduten dieser »Prospettiviste« haben meist noch einen halb geometrischen Charakter, den auch die architektonischen Hintergründe der Quattrocentomaler selten abstreifen, wie sie denn die leichtere Frontansicht, die offene, gerade Breitstellung der Architekturen bevorzugten. Im Norden trifft man ein schräg ins Bild laufendes Gebäude größeren Maßstabes zuerst auf G. Davids Urteil des Kambyses von 1498 in Brügge.

Andere altniederländische Bauansichten sind nach dem bloßen Augenmaß gezeichnete Kleindarstellungen — das Beste die wenigstens monumental gedachten Holzschnitte des Utrechters Erhard Rewich in Bernt von Breidenbachs Reisewerke (1486).

Der Eindruck einer Straßenecke ist in der Seitenansicht des Tempels auf unserem Bilde freilich nicht getroffen. Andererseits gibt dessen Fassade doch mehr als eine abschließende Kulisse. Sie unterstreicht struktur-symbolisch die dem Heiland als Mittelpunkt des Vorganges zueilenden Richtlinien der Komposition und tritt mit dem Farbengewand ihrer Marmorvertäfelung in den Dienst des malerischen Ganzen der Tafel. Die Komposition, mit der dieser Gesichtspunkt in sämtlichen Mittelbildern des Altares verfolgt ist, leitet durch inneren Zwang zur Gewißheit, daß ihre Szenerien von derselben Hand wie die der Mariengemälde entworfen sind.

Eine Bauphantasie, die sich mitunter bis zum Raumwitz steigert, macht die meisten dieser Evangelienbilder zu halben Architekturstücken. Die Kompositionen sind im Grundriß nicht mehr so streng symmetrisch auf die Mittelachse bezogen, obschon Zentralanlagen überwiegen. Mit der altertümlichen Gewohnheit, ein Gebäude gleichzeitig von innen und außen, wenigstens sein Portal zu zeigen, verbindet sich das Streben, die Architektur aus dem Bilde herausgreifen, sie durch die Bildränder überschneiden zu lassen. Die Situation gewinnt durch diese räumliche Natürlichkeit nicht wenig an unmittelbarer Gegenwärtigkeit.

Wie viel Bestimmtheit haben die baulichen Dinge nicht gleich auf der Hochzeit zu Kana (Taf. XXXI), dem Gemälde, das, an die Versuchung Christi anstoßend, das obere Rückseitenfeld des rechten Innenflügels einnimmt. Ein gewölbter Hausflur, in Tiroler Bauernhöfen »Saal« genannt (die niederdeutsche Diele), öffnet sich mit einer Pfeilerstellung nach rechts gegen ein Nebengelaß mit Felderdecke und Butzenscheibenfenster. Rückwärts blickt man über einen kleinen Hof in ein Hinterhaus, zu dem eine kurze Freitreppe unter einem Vordach hinaufführt. Jesus ist eben an die schweren Krüge herangetreten, die nach der jüdischen Sitte der Reinigung der Hände vor dem Essen neben der Hochzeitstafel stehen, und verwandelt durch seinen Segensspruch das Wasser in Wein. Voll Zuversicht in die höhere Weisheit des Sohnes steht die Mutter zu seiner Linken, in blauem Mantel über rotem Kleide, die Enden ihres Schleiers verlegen in den Händen haltend. Hinter ihr erscheint eine jüngere Frau, vielleicht Salome, die Schwester der Maria und Mutter des Johannes, gleichfalls in Rot, mit weißem Kopfbund. Die Arme über der Brust gekreuzt, weist



sie auf den Vorgang hin und sieht dabei Maria fragend an. Auch die Hochzeitsgesellschaft verfolgt, mehr oder weniger überrascht, das Tun Christi. Sie besteht ausschließlich aus Aposteln, denen der Herr im Sinne der johanneischen Erzählung (2, 1—12) sein erstes »Zeichen« gibt. Das Mahl selbst, für das die spätere Kunst sich hauptsächlich interessierte, wird ebensowenig wie Bräutigam und Braut sichtbar. In der Gaststube steht schräg zum Beschauer der Eßtisch, an dessen einer Langseite sechs Apostel in blaugrünen, kirschroten und grau violetten Gewändern dicht beieinander sitzen oder stehen. Ihre geschickte Gruppierung — drei sind von vorn, drei von rückwärts gesehen — erweckt die Vorstellung einer vollbesetzten größeren Tafelrunde. Allen voran scheint Petrus das Wunder bemerkt zu haben. Er ist hastig aufgesprungen, hat sich umgewendet und schaut gespannt mit offenem Munde auf die Krüge. Die rechte Schulter an den vorderen Pfeiler gedrückt, stützt er die Linke auf seinen Nachbar, der zwar sitzengeblieben ist, sich aber weit hintenüberbückt, um mit mißtrauischem Blick den verwandelten Inhalt der Krüge zu mustern. Um den Halt nicht zu verlieren, stemmt er dabei die eine Hand gegen den Pfeilersockel, während er die andere auf die Schulter des zu seiner Rechten sitzenden, vom Rahmen überschrittenen Apostels legt. Dieser — vielleicht ist mit ihm der Zweifler Thomas gemeint — läßt sich nur ungern aus seiner Ruhe stören, um nachzusehen, was denn los sei. Noch gleichgültiger verhalten sich zwei im Gespräch begriffene Jünger zur Linken Petri, die lässig die Köpfe herauswenden. Über sie lehnt sich ihr Nebenmann vor, der sich von seinem Platze, dem letzten der Reihe, erhoben hat, weil ihm der zweite Pfeiler die Aussicht versperrt.

Drückt sich in der weichen Körperhaltung und den melancholischen Zügen seines breiten Gesichtes die schwärmerische Hingabe an den Heiland aus, wie sie dem Johannes zukommt, so gibt der Weißkopf des Draufgängers Petrus ein an Schrecken grenzendes Erstaunen kund. Tatsächlich geht die Beglaubigung des Wunders, das Ende der Geschichte, erst im Hintergrunde des Bildes vor sich. Dort eilt der Aufwärter des Festmahles schon mit einer Weinprobe die Treppe des Hinterhauses hinauf, an deren Fuß zwei auf einer Bank sitzende Weiber sich angelegentlich unterhalten. Verwundert sieht ihn der Speisenmeister kommen, der, in der Küchentüre stehend, eben einen anderen Diener mit einer Schüssel abfertigt.

Diese Seitenhandlung illustriert somit gleichfalls die augenblickliche Situation, die sich so drastisch im Mienenspiel der Apostel und dem ver-

dutzten Blick der Freundin Mariens spiegelt — der Kopf der letzteren hat etwas von der Unmittelbarkeit einer Momentphotographie. Petrus ist freilich keine Neuschöpfung, sondern eine bis auf den überstarken Halsmuskel glückliche Weiterbildung des Joseftyps der Darbringung — die Ähnlichkeit erstreckt sich sogar auf das eigentümliche Ohr mit der breiten Krempe und zu großen »Schiffergrube« (Fossa navicularis), die sich auch beim Petrus des Marientodes findet. In der vom Rahmen abgeschnittenen Profilfigur rechts erkennt man den rechten Eckapostel vom Marientode wieder, in dem wir ein verkapptes Eigenbildnis Meister Michaels vermuteten. Der bartlose Jüngling neben ihm, dessen verwickeltes Bewegungsmotiv so gut getroffen ist, trägt den scharfgeschnittenen Kopf des zweitäußersten Zuschauers rechts auf der Beschneidung — mit erstaunlicher Kraft taucht er hier aus dem Bilde gleichsam ins Freie hinaus. Nicht weniger persönliches Leben hat der versonnene Johannes.

Im rauhen, abgerissenen Dialekt des Ausdrucks, in den kargen Gebärden geben sich unsere Apostel mit jener schweren Echtheit des Leibes und der Seele, die den Hochländern eigen ist. Der Trotz der Berge ragt in das Wesen dieser Menschen hinein. Im vollen Ernst stecken sie in ihren evangelischen Rollen und spielen mit schlichter Herzenseinfalt ihre Natur, ihre Alltäglichkeit — ohne alltäglich zu wirken. Nur der steife, schläfrige Heiland und die dämlich blickende, naserümpfende Maria fallen aus der Stimmung heraus. Beide sind auch weniger gut in den Raum gebracht als die Apostelgruppe, die, obwohl eingekeilt zwischen den Pfeilern und dem Tisch, den Zwang der Enge nicht fühlen läßt. Nach der Lehrabsicht der spätgotischen Altarmalerei, die alles Wichtige sozusagen vor der Bühnenrampe ins Publikum hineinspielen ließ, sind die heiligsten Personen größer als die anderen gebildet — ebenso der Aufwärter auf der Treppe, weil die wichtigere Figur, größer als die vor ihm im Hofe, vom Beschauer daher weniger entfernten Gevatterinnen — ein trotz des winzigen Maßstabes übrigens köstlich charakterisiertes Pärchen. Mit dieser idealen Figurenrechnung sind aber zeichnerische Mißgriffe, wie der zu tief sitzende und überdies schlecht verkürzte rechte Fuß Christi natürlich nicht entschuldigt.

Seine Gestalt und der Mittelgrund wird durch die Doppelreihe der sechs vor ihm aufgestellten Henkelkrüge kräftig zurückgeschoben. Diese bauchigen Gefäße mit kurzem Hals, kleeblattförmigem Schnabel und abgedrehtem Fuß, deren Typus unter dem in den östlichen Alpenländern fast ausschließlich gebräuchlichen Hafnergeschirr sonst nicht vertreten ist, waren wohl aus dem Venezianischen dahin gelangt. Vorerst ist auch



dort freilich nur ein vereinzelt spätes Beispiel nachweisbar, auf einem Bilde mit dem Mahl zu Emaus in der Sakristei des Domes zu Castelfranco, das dem Maler Fra Cosimo Piazza (1541—1626) zugeschrieben wird (Abb. bei P. Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata II*, 1906, pag. 478).

Ungemein echt ist der Schauplatz der Begebenheit mit seiner örtlichen Stimmung getroffen. Wie malerisch spielt das eingefangene Licht auf den vergoldeten Nagelköpfen der altersbraunen Zirbelholzdecke, wie weich überschimmert es die Sprünge und Risse der Wand und des zierlich vergräteten Gewölbes! Dazu das Nebengebäude mit dem kleinen Söller und der vorgebauten Stiege — ein Heim, das Geborgenheit und Traulichkeit ausstrahlt und das Wesen der ehrenfest-behägigen, ländlich-gedeihlichen Existenz der Leute, die es bewohnen, daher voll desselben Heimatsreizes, wie ein fränkischer Bauernhof auf einer Zeichnung oder einem Holzschnitt Dürers. Als wäre er selbst dabei gewesen, so sicher weiß der Maler den biblischen Vorgang zu lokalisieren, in der Umgebung seiner Personen die Naturgrundlage ihres Seins und Bewußtseins anklingen zu lassen. Agieren sie vorn am Bildrand wegen ihrer Körpergröße etwas beengt, so rückt der Hintergrund um so gemütlicher herein, wodurch das Bild eine innere Abrundung gewinnt wie die Kompositionen weniger anderer Mitteltafeln des Altares.

Unter dem Weinwunder auf dem zweiten Innenfelde desselben Türflügels folgt die Geschichte von Christus und der Ehebrecherin (Taf. XXXII). Dem Stoff fehlt zwar nicht der dramatische Konflikt, aber die äußere Aktion. Blieb der Maler schon auf der Versuchung Christi den geistigen Gehalt, den tieferen Sinn des Vorganges zur Hälfte schuldig, so gelingt es ihm noch weniger, die Bekehrung der reuigen Sünderin durch die reine Größe Christi anschaulich zu machen. Die eigentliche Wirkung des Bildes geht vom Raume und den Nebenpersonen aus.

Im Hauptschiff einer gotischen Kirche, in deren Chor ein Baldachin-altar sichtbar wird, sitzt Christus auf einer Holzbank, zu äußerst links am Bildrande. Die eine Hand aufs Knie gestemmt, deutet er mit dem Zeigefinger der Rechten auf den Boden, in dessen Staub er die bekannte Antwort auf die verfängliche Frage der Pharisäer niedergeschrieben hat. Diese umdrängen, mißtrauisch und gereizt, die verklagte Frau, die gesenkten Hauptes in stummer Ergebung den Verdammungsspruch des Erlösers erwartet. Von ihrer Weltlust gibt der kostbare Putz Kunde: die weiße, brokatverbrämte Robe, die, vorn aufgenommen, das kirschrote Unterkleid

und die geschnäbelten Schuhe sehen läßt, das Leibchen mit der rot-samtenen Schulterschleppe und den Trichterärmeln, in denen sie die Hände verbirgt, dazu die ungeheuere Hornhaube über dem von einem Perlenband umschlungenen Haar. Ebenso prächtig wie die Sünderin ist der Pharisäer gekleidet, der sich hinter ihr verächtlich abwendet, da er das Urteil Christi vernommen. Der rotblonde Mann in mittleren Jahren mit schwungvollem Profil und feurigem Auge trägt über dem roten Gewand einen dunkelgrünen Mantel und einen weiß-rot umbänderten grünen Judenhut mit eingerollter Spitze. Möglicherweise soll diese Persönlichkeit der »rote Jude« Rufus sein, der in einem St.-Gallener Osterspiel des 14. Jahrhunderts als Sprecher der Pharisäer bei der Vorführung der Ehebrecherin auftritt (F. Mone a. a. O. I, 81). In seinem Rücken erscheint der weiße Kopf des »Ältesten« (Johannes 8, 9), der, an einen Pfeiler gelehnt, mit höhnisch lauernder Miene zuhört. Mehr neugierig als betroffen schaut der Mann in grünem Filzhut neben der Ehebrecherin auf Christus hinüber, während sein langbärtiger Nachbar das Gesicht in gravitatische Falten legt. Zwei jüngere Leute von geckenhafter Eleganz, in straff gespannten »Burgunderhosen« und knappen liegenden Ärmeljäckchen (Schecken oder Häuslein) sind im Begriffe, von der Gruppe sich wegzustehlen, wobei der Zweite — für den das Modell des Mundschenken von der Kananäischen Hochzeit benützt wurde — noch einen scheuen Blick auf Jesus zurückwirft. Die Beiden werden seinen Ausspruch den anderen Tempelbesuchern überbringen, die zuhinterst um den Altar verstreut herumstehen. Wie auf der Beschneidung, ist die Synagoge als dreischiffige Hallenkirche gegeben, mit dreiseitig geschlossenem Chor und wohlgegliederten Pfeilerarkaden. Aus den dünnen Diensten entwickelt sich mit tief einschneidenden Stichkappen das Rippengewölbe, dem, wie bei Pacher stets, die Schlußsteine fehlen. Auch der hier grün-rosa gewürfelte Fußboden, dessen jähe Verkürzung den Tiefeneindruck verstärkt, gehört zu den stehenden Eigentümlichkeiten seiner Innenarchitekturen. Dem aus violettbraunen und weißen Quadern aufgemauerten Triumphbogen entspricht das gleichfalls wechselfarbige, mehrstäbige Türgewände, das die Szene rechtwinklig umrahmt.

Mit dieser festen Bauform steht und fällt das ganze Bild: die schnurgerade auf den Beschauer zulaufende Mittelachse, die durchgehende Orthogonale des Langhauses scheidet nämlich die Gestalt des Erlösers von den Juden, die, unter den Arkaden seitlich ausweichend, das Zentrum des Bildes leer lassen: ein auch bei Mantegna beliebter Kunstgriff zur



Erzielung großer Raumwirkungen. Tatsächlich zieht es den Blick unwiderstehlich hinein in dieses Hochschiff, über dessen hallenden Fliesen die beiden Burschen im Laufschrift abstürzen. In dieselbe Richtung wird das Auge von der Gruppe der Ankläger gedrängt, die, eng zusammengepreßt, Christus gegenüberstehen. Zwei besonders gut beobachtete Erscheinungen fallen hier auf. Der junkerhafte Pharisäer neben der Ehebrecherin, mit der schweren Lockenfülle unter der Hakenmütze, der nur vom Rücken aus sichtbar wird — wie überzeugend kehren aber die Haltung und das hartrassige Habichtsgesicht die aufgeblasene Hoffart des selbstgerechten Anklägers heraus! Über die rechte Schulter dieses Pharisäers schaut der erwähnte »Älteste«, mit der roten Mütze, in die Szene: ein schweigend-sprechendes altes Gesicht, im zweideutigen Blick verstocktes Bessereswissen und gleisnerische Frömmerei. Der Mann zur Rechten der Ehebrecherin ist dagegen ein piffigschlauer Gebirgler. Auf seinem verschossenen, auf die Seite gerückten Filz fehlt bloß die Spielhahnfeder, im Munde die Stummelpfeife, und der Wildschütz wäre fertig.

Plastisch und groß wird wieder die Hauptperson des Auftrittes, die Ehebrecherin, dicht vor den Beschauer gerückt. Die Einzelheiten ihres Kostümes sind mit so viel spitzfindiger Virtuosität ausgeführt, als gälte es, eine Kleiderordnung des späteren Mittelalters zu illustrieren. Das Oberkleid säumt eine Borte von demselben geschorenen, schwarzgoldnen Granatstoffe, aus dem der Hängeteppich hinter dem Hohepriester der Beschneidung angefertigt ist. Diese Samtbrokate wiederholen ein zentrales, wahrscheinlich vom chinesischen Lotus abstammendes Blütenmotiv auf einer Rosenunterlage im breiten Rapport mit großen Schrägranken und verschmelzen den ornamentalen Gegensatz wie den Kontrast des blanken Goldes und der Samtfarbe zu harmonischer Reliefwirkung. Sie sind im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts von Venedig ausgegangen und nicht vor 1460 diesseits der Alpen nachweisbar (O. v. Falke, Geschichte der Seidenweberei, 1913, II, 107 ff.). Der italienischen Tracht dürfte auch die kurze Schleppe der Robe entnommen sein. Das seltsame Gebäude des Kopfsputzes mit den zwei von Goldbändern und Perlen netzförmig umzogenen, in Quästchen endigenden Hörnern ist eine bayrische »Riegelhaube«, Ohr, Hals und Nacken des Weibes sind fleischig gemalt, wie die ganze Gestalt lebendig gesehen ist. Nur an die gefallene Tochter Evas, die evangelische Sünderin, glauben wir nicht in dieser als spätgotische Modedame aufgedonnerten, sich verschämt zierenden Bauerndirne mit den schmalen Schultern und Hüften und dem unschönen, spitzigen Ge-

sicht. Ebenso versagt die Erscheinung des Salvators. Sein breites, gewöhnliches Sitzen, der gedankenlose Ernst der Miene, lassen eher auf einen Dorfschulmeister oder Bauern doktor schließen, als auf den Meister, der seinen Gegnern in ruhiger Würde die Spitze bietet.

Die biblische Historie schlägt daher halb in ein ländliches Lebens- und Gesellschafts-, halb in ein Baubild um. Die Figuren sind jedoch mit der Architektur nicht so zusammengeführt wie auf den Innenflügeln des Altares. Sie stehen im Vordergrund zu sehr für sich da, und der große Raum dahinter wirkt mangels aller Tonübergänge einigermaßen kahl. Das Seitenlicht, das rechts vorn im Weißgrau des Oberkleides der Ehebrecherin prachtvoll warm aufleuchtet, um an den Pfeilerleibungen gegenüber in dunkelvioletten Schatten zu verglühen, verliert sich nicht nach der Tiefe, begleitet nicht das Fliehen der Pläne. Es fehlt die rechte Abtönung des Hintergrundes und damit das atmosphärische Wesen, die eindrucksvolle Tempelstille der Beschneidung und Darbringung.

Das Seitenstück zur Lossprechung der Ehebrecherin auf dem unteren Außenfelde des linken Innenflügels ist die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel (Taf. XXXIII). Wieder ein ungemein keck auf den Moment eingestelltes Bild von eigenartigem Raumleben. Die Handlung spielt nicht, wie das Evangelium berichtet, im Vorhof, sondern im Inneren des jerusalemitischen Tempels, das sich hinter einem verstärkten Torrahmen ähnlicher Art, wie auf der Szene mit der Ehebrecherin öffnet. Jesus hat im Vordergrund einen Zahlstisch von der Form spätmittelalterlicher Geld- und Wechsel-»Bänke« umgestürzt und die aus einer Schale und einem Säckel verschütteten Goldstücke kollern auf den Boden. Entflammt vom Eifer für das entweihte Haus des Vaters dringt der Heiland mit hochgeschwungener Geißel auf die Händler ein. Diese haben sich teils um einen Marmorpfeiler links zu einem wirren Knäuel zusammengerottet, teils sind sie angstvoll und hastig nach rechts auseinandergestoben. Alle Figuren treten, wie auf dem Bilde mit der Ehebrecherin, vor Christus zur Seite, um den Blick in das zweischiffige Querhaus einer Hallenkirche freizugeben, aus dem eine kurze Treppe zu einem Lettner und eine offene Tür in einen wohl südseitig zu denkenden Kreuzgang führt. Aus dem Haufen hebt sich der Vorderste, ein graubärtiger Krämer in gelbem Rock und roten Stulpenschuhen heraus. Mit beiden Händen rafft er seinen dunkelgrünen Kapuzenmantel zusammen und duckt das verschmitzte, haßerfüllte Gesicht unter dem Geißelhieb, der ihn zunächst bedroht. Hinter ihm wird die Rückenfigur eines jüngeren, blonden Mannes in rotem Gewand und orange-



gelb moiriertem Mantel sichtbar, der sich mit dem emporgehobenen Arm gegen Christus schützt. Den Mund schreiend geöffnet, schaut ein tückischer Kopf unter seinem Ellbogen hervor, und weiter zurück tauchen die grün-samtenen Spitzhüte zweier anderer Juden auf.

Dieser Gruppe gegenüber sammeln sich unter den Arkaden des Lettners die dem Überfall entronnenen Verkäufer, die voll Furcht und verbissenen Grimms nach den verstreuten Münzen gierig ausspähen. Zu ihrem halben Dutzend gesellt sich ein Nachzügler, der im Hintergrunde die Stufen hinansteigt, auf denen vorn ein rotbrauner Schäferhund steht. Der Mann in der Arkade über dem Hund, in rotem Spitzhut, der, ärgerlich erpicht, stehenden Blickes auf Christus hinüberdeutet, assistiert auch als Richter dem Martyrium des hl. Laurentius auf einem der Münchener Flügelbilder des Laurentiusaltares aus der Pacher-Werkstatt. — Aber noch ist das mannigfache Geschehen unseres Bildes nicht erschöpft. Für den Humor sorgen die Hintergrundfigurchen dreier Viehhändler, die sich vor dem Zorn des Herrn schon in Sicherheit gebracht haben. Zwei jagen mit einer Kuh und einem Schaf den Kreuzgang hinab, um dessen Ecke herum ein Dritter, schon geborgener Flüchtling noch einmal vorlugt. Endlich verfolgen hoch oben, auf der Empore des Lettners, drei Zuschauer aufgeregt den Vorgang.

Dieser hat die volle Anschaulichkeit eines Bühnenbildes, wie denn die Szenerien der Passionsspiele auf derartige Massengemälde gewiß besonderen Einfluß genommen haben. (Vgl. F. J. Mone, a. a. O., II, 229.) Das schwierige Hintereinander der Gestalten mit seinen Überschneidungen, Schiebungen und Verwicklungen ist zwar nicht einwandfrei bewältigt, es fehlt ihm namentlich an Luft. Immerhin ist die Gruppe besser geraten als der phlegmatische Salvator, der sich bei der lahmen Exekution gleichwohl die Hüfte zu verdrehen scheint.

Die eigenartige Innenarchitektur bedrängt eben mit der Unruhe ihrer Raumformen die Figuren. Die Perspektive geht etwas schräg zum Beschauer in die Quere und Tiefe, deren Maße der brillant verkürzte Tisch vorn ablesen läßt. Dazu die malerische Anordnung des Lettners und des Kreuzgangflügels im Grunde. Daß die Spitzbogenhalle mit ihrer oberen Empore als Scheidemauer zwischen Presbyterium und Langhaus am Beginn der Vierung eingebaut ist, ergibt sich daraus, daß die Käufer und Verkäufer nach links hin fliehen, wo also der Ausgang des Tempels liegt. In spätgotischen Stifts- und Klosterkirchen die Regel, sind die Lettner als Schranken zwischen Klerus und Laiengemeinde seit der Reformation

bekanntlich mehr und mehr beseitigt worden. Wieder sind die wichtigeren Gliederungen unseres Baues durch farbigen Steinwechsel betont, während das Türgewände des Kreuzganges und die Laibung des Fensters darüber die in den Architekturen Pachers übliche Putzquaderung mit dem Fugenschnitt als Verzierung aufweisen. Von dem fahlgelben Putz der Gewölbekappen heben sich die Rippen im grauen Naturton des Sandsteines ab, der an den Bogen und Stufen des Lettners ins Olivenfarbige und Violette schattiert ist. Die gelblichen Butzenscheiben der dreisprossigen Oberfenster lassen nur ein gedämpftes Licht in die Vierung, so daß die Tafel als die dunkelste der Mittelreihe erscheint. Der Lettner steht im Halbschatten und die Figuren verdämmern fast silhouettenhaft unter seinen Arkaden. Der Gegensatz der Beleuchtungswerte, der schweren Tonigkeit des Kircheninnern und des im Sonnenschein aufblitzenden Kreuzganges hinten ist vortrefflich herausgebracht — ein ähnlicher pleinairistischer Anlauf wird uns in der Auferweckung des Lazarus begegnen, wie er in einer vergrößernden Nachahmung schon auf einem der Evangelistenbilder der Altarrückwand überraschte.

Einem Raumausschnitte eine einheitliche Lichtstimmung zu geben, ist dem Maler aber noch nicht geglückt. Durchblicke vom Dunklen ins Helle, der Kampf von Innenlicht und Freilicht hatte bereits die älteren Niederländer beschäftigt, Roger und den Flemalle-Meister, Dirk Bouts und Petrus Christus. In ihren Spuren bemühten sich die Schwaben Witz und Multscher wie der unbekannt bayerische Maler der Verkündigung aus Polling in der Aschaffener Galerie (mit dem später aufgesetzten Datum 1444). Über diese Vorläufer sind der Meister unserer Tempelreinigung und Marx Reichlich im Abendmahl der Münchener Pinakothek wenig hinausgekommen. Obwohl ihnen der Begriff der farbigen Reflexe schon aufgegangen ist, denken sie noch nicht daran, mit ihnen das lineare Gefüge, die Realität der Form aufzulösen, und so ist der Weg noch weit zu einer überzeugenden Darstellung des gesperrten Lichtes. Das zeigt namentlich die konventionelle Art, in der die Scheitel der Gewölbe, sowohl des Kreuzganges unseres Bildes wie der Halle auf dem Kanawunder, mittels einer durchlaufenden Orthogonalen verbunden sind, die Licht und Schatten grell gegeneinander abgrenzt. Die übertriebene Helligkeit der dem Lichte zugekehrten Gewölbehälften bekümmerte den Maler ebenso wenig wie die Reflexlosigkeit der anderen.

Aber nicht allein an solchen Schwächen liegt es, daß die Kircheninterieurs unseres Zyklus trotz ihres architektonischen Aufwandes in der



Beseelung und Verlebendigung des Raumes hinter der Beschneidung und Darbringung zurückbleiben. Die Logik der baulichen Fiktion ist zwar dieselbe, mit ihrer härteren Sachlichkeit sind die Architekturen jedoch nicht mehr im gleichen Maße Träger der Stimmung. Die Figuren aber scheinen nicht immer in einem Zuge mit ihnen konzipiert zu sein. Meist von stämmigem Wuchs, füllen sie die Bildfläche stärker aus als beim Hauptmeister, dessen Charaktere aber eine innere Gewichtigkeit, ein geistiges Kaliber anderer Art besitzen. Der dumpfe Ernst eines engen Daseins liegt in der Regel auf den schwerblütigen Männern und den hausbackenen Frauen. An den Köpfen fallen ein breiter Mund, wulstige Lippen, das scharf herausstehende Kinn auf, an den Extremitäten die überstarken Gelenke, Adern und Hautfalten, darunter eine Art Schwimmhaut zwischen Daumen und Zeigefinger — die mutmaßlich größtenteils vom Altmeister selbst ausgeführten Apostel der Kanahochzeit unterscheiden sich schon durch ihre feinere Händemalerei von den übrigen Gestalten des Bildes. Am lebensvollsten sind unter diesen die Lauf- und Passantenfigürchen der Hintergründe gegeben, wie der Maler überhaupt mehr Sinn hat für den Bewegungsausdruck als für Charakteristik, für das Episodische mehr als für den Zusammenhang des Ganzen. Sein Kolorit weicht von dem der Vorderbilder des ersten Flügelpaares beträchtlich ab. Der Auftrag hat nicht mehr das gußartig Geschlossene in der Vermalung, die grauen und bräunlichgelben Schatten sind nicht so flüssig verschmolzen, die Lichter fester, speckiger aufgesetzt — den wuchtigen Menschen entspricht aber diese kompakte Färbung. In der Abhängigkeit des Malers vom zufälligen Modell, in seinem wahllosen Naturalismus spürt man provinzielle Befangenheit, einen bäuerlichen Geschmack, atavistische Züge. Gewisse verschobene Gesichter haben eine entschiedene Verwandtschaft mit den Lieblingsphysiognomien Jakob Sunters, des 1458 bis 1475 tätigen Brixener Kreuzgangsmalers, dessen Christustyp etwa in der Auferstehung des 1472 vollendeten fünften Gewölbejoches die kleine Erlöserfigur auf der Tempelaltane unseres Versuchsbildes recht nahe steht (vgl. Walchegger, Der Kreuzgang am Dom zu Brixen 1895, Tafel VI).

\*

\*

\*

Michael Pacher muß in dem Gesellen, den er diese Partie des Heilandlebens, die Rückbilder des ersten Flügelpaares unseres Altares unter seinen Augen malen ließ, einen besonders willfährigen Helfer ge-



Abb. 57. Friedrich Pacher, Taufe Christi, Freising.



funden haben, der, soweit es einer gröber organisierten Natur möglich war, in die Weise des Meisters sich eingelebt hatte. Ein gesunder Hausverstand, eine bündige Hand machten ihn zu einem verwendbaren und, wie es scheint, auch anderwärts verwendeten Faktotum. So deutet auf seine Mitwirkung manches in der oberen Heiligenreihe der Altarrückwand, speziell die Gestalt des St. Hubertus, der wieder mit einer der Nischenfiguren des Welsberger Bildstöckls, dem hl. Florian, zusammengeht. Und weil auf diesen Genossen etwas von Michaels eigenster Michelhaftigkeit abgefärbt hat, lag der Gedanke an einen seiner Verwandten, den 1487 bis 1507 in Bruneck nachgewiesenen »mayster Hansl maler« nahe. Obwohl diese von mir gelegentlich geäußerte Vermutung nur die Sonderart der fraglichen Gemälde schärfer umzeichnen sollte, wurde sie von Doktrinären, die alles bloß buchstäblich, nichts cum grano salis verstehen, fälschlich dahin ausgelegt, als hielte ich die Mitarbeit des lediglich dem Namen nach bekannten Künstlers am St.-Wolfgang-Altare für eine ausgemachte Sache.

So wenig dies der Fall ist, so sicher muß der Maler der Versuchung Christi, wie man ihn nach dem ersten Bilde unserer Gruppe einstweilen benennen mag, als Mann für sich betrachtet und von dem zweiten Hauptgehilfen auseinandergehalten werden, der an den vier Bildern auf den Innenflächen der Außenflügel: Taufe Christi, Speisung der Fünftausend, Erweckung des Lazarus und Versuch der Steinigung Christi das meiste getan hat. In diesen gewandten, kenntnisreichen Malereien findet man den Stil der Werkstatt in einer neuen Schattierung, gekreuzt mit anderen Einflüssen. Aber auch hier glaubt man in mehr als einem Meisterzuge nicht allein die moralische Einwirkung, sondern auch das persönliche Eingreifen Michael Pachers, seine zusammenstimmende Hand wahrzunehmen.

\* \* \*

Das gilt gleich von der oberen Innentafel des linksseitigen Außenflügels, der Taufe Christi (Taf. XXXIV). Im seichten Flußbett steht der langaufgeschossene, blondfreundliche Heiland, die Hände über der Brust betend zusammengelegt, mit tiefandächtiger Miene zur Taube emporschauend, die sich auf sein Haupt niederläßt. Stellung und Geberde sind naivfeierlich, ganz durchdrungen vom Ernst der Handlung, die der am rechten Ufer kniende Johannes vollzieht. In der erhobenen Rechten hält der Vor-

läufer ein Taufkrüglein, genau von der Form der Weinkrüge auf dem Kanabilde, während er, voll frommen Staunens über die Demut des Herrn, diesem die Linke segnend entgegenstreckt. Er ist in der Fülle der Jahre geschildert, mit verwildertem Haar und rauhem Bart, das Auge in leidenschaftlicher Sehnsucht glühend, den Mund halb geöffnet, wie zur Wiederholung seiner alten Weissagung. Der hochrote, grüngefütterte Mantel, den er über dem Kamelhaarhemd trägt, ist auf das vorgesetzte linke Bein niedergeglitten und überschlägt sich auf dem Boden. Vier große, langgewandete Engel umschweben, die Schwingen weit ausgespannt, mit wohlgesittet geneigten Gesichtern und gefalteten Händen die Szene. Der zur Linken mit der Tunika Christi auf den Armen ist in Rot, die drei anderen sind in Weiß, Moosgrün und Gelb gekleidet. Durch die Strahlen der goldgelb-rosa flirrenden Aureole, mit der der Himmel sich aufgetan, werden diese Farben nach Violett, Karmin und Krapprot gebrochen — ein Lichtzauber, der den Himmelsboten etwas von ihrer Schwere nimmt und zugleich den Eindruck des Wunderbaren steigert. Unter dem hohen Horizont breitet sich das weithin offene Flußtal des Jordan aus, der an dem mauerumwehrten Städtchen Hebron vorüber, zwischen Berg, Wiese und Hain in zahlreichen Krümmungen nach vorne strömt.

Diese aus der Vogelschau genommene Landschaft ist, wie auf den Predellbildern der Heimsuchung und Flucht, etwas äußerlich an die Figurenszene herangeschoben, die in der üblichen Untersicht die vordere Bildfläche nahezu füllt. Christus, ein magerer, etwas spindelbeiniger, aber starkknochiger Akt, gewährt als treues, beinahe akademisches Modellstudium Interesse. Hatte doch die nordische Tafelkunst bis auf Dürer und Cranach sich selten genug an die Darstellung des nackten Menschen in Lebensgröße gewagt. Man beachte das sichere Stehen auf beiden Füßen, den leichten Flaum auf dem mattglänzenden Fleisch und die plastische Rundung des als farbige Silhouette vor die freie Luft gestellten, lichtumflossenen Körpers. Diese Behandlung des Nackten hat entschieden einen malerischen Zug, verglichen mit dem eckig-harten, anatomisch unmöglichen Christus des um zwei Jahre jüngeren Taufbildes Friedrich Pachers in Freising (Abb. 57) oder dem brettsteifen Schmerzensmanne auf der Rückseite der Uttenheimer Altartafel in der Wiener Galerie. Nur der leere Idealkopf ist schon unserem Salvator eigen, der neben der rassigen, groß empfundenen Erscheinung des Täufers doppelt harmlos aussieht. In bewegtem Umriß löst sich der luftgebräunte, lederzähe Leib des



Wüstenpredigers von dem roten Felsen hinter ihm ab — bemerkenswert die nicht bloß nach der Natur gezeichnete, sondern geradezu geometrisch konstruierte linke Hand. Das geziert gebogene, überlange rechte Bein, die ausgearbeiteten Muskeln, die runzelige Haut vereinigen sich mit dem starknasigen, langbärtigen Antlitz zum Eindruck einer wildwüchsigen Häßlichkeit. Diese wird jedoch durch den vollen Stofffall des schweren Mantels, durch den Rhythmus seines lebhaften, aber nicht unruhigen Gefältes, das zugleich die plastische Illusion befördert, ins Monumentale gewendet, während die visionäre Verzücktheit der Miene der Gestalt einen Stich ins Romantische gibt — Grünewalds großartiger Antonius auf dem Einsiedlerbilde des Isenheimer Altares ist hier schon vorgeahnt.

Die Freude an phänomenaler Häßlichkeit war, nebenbei bemerkt, in der Alttiroler Malerei und Plastik besonders stark verbreitet. Einzelne Brixener Lokalmaler von der Wende des Jahrhunderts ergehen sich in Wüstheiten, die schon die Geschmacksexzesse gleichzeitiger Holländer streifen. Durchgehends fehlt jedoch ihren manierierten Gestalten das individuelle Leben, das »Terribile« unseres Johannes.

Die Engel der St. Wolfgang Taufe mit ihren devot zusammengekniffenen Gesichtern und gemessenen Bewegungen haben nichts von der Anmut des übrigen Engelvolkes des Altares. Namentlich mit dem Jubelreigen auf dem Tode Mariä kann man sie nicht vergleichen. In den feierlichen Schwimmübungen, mit denen sie hier um die — aus der Marienkrönung des Schreines herauskopierte — Geistestaube auf- und niederwogen, ist kein rechter Schwung: man beachte etwa die korrekte Haltung des obersten bei seinem Gleitflug bildeinwärts.

Die Züge des rechtsseitigen Fliegers in Rot und Gelb mit der langen, knopfartig endigenden Nase trägt übrigens auch der Engel eines Verkündigungsbildes auf den Flügelrückseiten des Neustifter Katharinenaltares und sein Drapierungsmotiv wurde auf der Mitteltafel dieses Triptychons für einen anderen Engel benützt, der aus der Höhe mit gezücktem Schwert auf die Märtyrerin niedersaust. Gewisse Roheiten ganz starker Natur machen es indes fraglich, ob es in Neustift sich um eine frühe Originalarbeit des Malers der St. Wolfgang Taufe handelt oder nicht vielmehr um ein späteres Werkstattprodukt. In der Stiftskirche zu Neustift ist zwar ein Katharinenaltar schon 1465 geweiht worden. H. Semper, der in der Zeitschrift des Ferdinandeums 1908 diese Nachricht aus Ph. N. Puell, »Lebenswandel des sel. Hartmann« (Brixen

1768), beibrachte, entging jedoch eine ältere einschlägige Mitteilung der im Stifte handschriftlich vorhandenen »Annales Neocellenses« vom Jahre 1675. Diese melden nämlich (pag. 613) ausdrücklich, daß der schon 1462 mit seiner Kapelle errichtete Katharinenaltar drei Jahre später nur darum neu geweiht wurde, weil er noch unausgebaut war. Damit wird abermals unsere obige Annahme bestätigt, daß das Weihedatum eines Altares bestenfalls einen terminus a quo für die Herstellung seines Schreinaufsatzes liefere — für das in Rede stehende und in der Folge noch näher zu erörternde Triptychon dürfte dies umsomehr zutreffen, als mit ihm zugleich vier andere Altäre in der Neustifter Klosterkirche konsekriert wurden.

Diese Zwischenbemerkung ist darum nicht überflüssig, weil sie auch auf das Verhältnis der St. Wolfgang zur Freisinger Taufe, deren Urheber man den Neustifter Katharinenaltar zugeschrieben hat, ein Streiflicht wirft. Bloß nach der Qualität und der Aussage des Stils urteilend, müßte man die Tafel in Freising, schon ihrer weit primitiveren Komposition wegen, für die ältere halten. Sie ist jedoch inschriftlich 1483 datiert, also zwei Jahre nach Vollendung des St. Wolfgang Altares entstanden. Um wie viel reifer als diese Leistung Friedrich Pachers ist aber unser Bild allein in der Landschaft. Dort ein geringes Natur-, ein unsicheres Raumgefühl, hier eine malerische Naturanschauung von suggestiver Kraft. Die Sonne des Südens überglänzt den langherkommenden Fluß mit dem blaßgrauen Wasser und tönt das Gelände ebenso fein gegen die olivbraune Uferböschung wie gegen den verschwimmenden Horizont ab. Die lichte Weite dieser Landschaft, wohl ein Talblick aus dem Eisack- oder Etschgebiet — der melodische Reiz ihrer Färbung machen es wahrscheinlich, daß der Hauptmeister selbst hier für den zweiten Zustand des Altares Ton und Tempo des Malwerkes anschlagen wollte — jedenfalls blieb die Tafel koloristisch der beste Wurf der ganzen Reihe.

Ihr Seitenbild auf dem oberen Innenfeld des rechten Außenflügels, die Brotvermehrung (Taf. XXXV), gehört dagegen schon in der Anordnung zu deren schwächeren Stücken. Der Darstellung fehlt der feste Aufbau, zwischen dem Vorgang und der Landschaft besteht kein Gleichgewicht, der Stoff ist verzettelt. Unter einer Korkeichengruppe links vorn umstehen Christus und fünf Apostel den Knaben, der nach dem Bericht des Johannes-Evangeliums (6, 5) den Speisevorrat gebracht hatte. Der schmucke, hellblonde Junge, in dem man den gewandhaltenden Engel der Taufe wiedererkennt, überreicht, vom greisen Andreas herangeführt, dem Herrn einen



Fisch, den dieser segnet. Von der Sorge befreit, daß sich in der Einöde keine Nahrung finden werde, langt der rothhaarige Philippus mit freudiger Hast in den Brotsack des Kleinen. Über seine Schulter vorgebeugt, sieht ihm Petrus zu, während Johannes daneben etwas gleichgültig aus dem Bilde blickt, aus dessen Rand der ernste Profilkopf eines fünften Jüngers hervorkommt, der sich noch weniger um die Handlung kümmert.

Anteillos harrt auch das im Rücken des göttlichen Wirtes wie in einem Talgrunde lagernde Volk der Sättigung, einer Mittag haltenden Tiroler Schnitterbande vergleichbar. Aus der breit ineinandergeschobenen Menge heben sich nur Oberkörper und Köpfe heraus, diese zum Teil unter seltsam geformten Hüten. Da gibt es Gugeln, Kapuzen (sogenannte Kappenzipfeln), Judenhüte, Sackmützen, Barette, zwischendurch einen Pilgerhut — eine wahre Parade spätgotischer Kopfbedeckungen. Nur ein älterer Kunde mit gebogener Nase in dem verdrossen-ängstlichen Gesicht, auf dessen Haube noch eine kegelartig zusammengedrehte Wulstmütze sitzt, und sein Gegenüber, ein jüngerer, barhäuptiger Mensch mit fuchsigem Locken, der mit der einen Hand sich aufs Knie aufstemmt, wenden sich langsam um, als ahnten sie das außerordentliche Begebnis. Das weite Land dahinter trägt noch dazu bei, den bunten Haufen von der Gruppe des Heilandes und seiner Getreuen abzusondern, die Komposition zu dezentralisieren.

Tritt dieser Christus zwar etwas vornehmer auf als der Salvator der anderen Hälfte der Mittelbilder, so ist er mit seiner unbeholfen langen Statur und dem schmalen Gesicht voll lyrischer Lebenswehmut doch keineswegs danach angetan, Wunderglauben zu wecken. Denn hier wie dort ist die Starrheit des Modelles nicht überwunden. Unter den Aposteln fesseln, trotz der arg verzeichneten Köpfe und Nimben, wieder einige prächtige Älplergestalten. Mit wie viel Liebe ist Philippus bei der Sache, wenn er die Hängetasche des Speisenträgers untersucht — nicht umsonst fungiert er als Patron gegen Hunger und Teuerung. Welches Wohlwollen liegt im Blick des Petrus, mit welcher ehrlicher Freude stellt Andreas seinen Schützling vor! Das lockige Germanenhaupt dieses Jüngers hat ein Südtiroler Maler aus der Nähe Pachers auf dem Dreieinigkeitsbilde der Sammlung Pacully, jetzt in der Wiener Galerie, im Kopfe Gottvaters kopiert.

Die wimmelnde Masse der Fünftausend zur Anschauung zu bringen, in ihr die Illusion bewegten Lebens zu geben — an der Bewältigung dieses Problems mußte der an das Gestaltenbild gewohnte Maler scheitern.

Man sieht daher auf unserer Tafel nur ein schwerfälliges und stumpfsinniges Spießervölklein beieinandersitzen, kauern und hocken, wobei die Absicht, die Figuren in den Mittelgrund hineinzuverkleinern und die Vorliebe für Kontrapoststellungen zu mancherlei wunderlichen Verschränkungen und Verrenkungen geführt hat. Für die Erfindungsarmut des Künstlers ist es bezeichnend, daß er das Gesicht des Mannes mit der Wulstmütze, aus der Vorderansicht ins Dreiviertelprofil gewendet, auch auf dessen Nachbar zur Rechten überträgt oder den linken Fuß Christi bei Philippus genau wiederholt.

Den heiligen Gestalten verhilft die tiefgelegte Horizontlinie wieder zu einem »Riesenmaß der Leiber, weit über Menschliches hinaus« und bewährt sich neuerdings als Mittel, die Ferne zurückzuwerfen. Die Felskulisse der rechten Bildecke, in die noch das Zottelhündchen der Wechslervertreibung als optischer Haltpunkt hineingesetzt ist, begrenzt und markiert zusammen mit der Eichengruppe links und dem Bergschlosse des Hintergrundes die Tiefenbewegung des Bildes.

Diese meisterliche Perspektive führt das Auge in der Runde spazieren. Und weil mehr gezeigt wird, als es gleichzeitig zu überblicken vermag, kommt ihm die Endlosigkeit des Raumes deutlich zum Bewußtsein. Konventionelle naturalistische und erdichtete Elemente sind zu dem halb romantischen, halb vedutenmäßigen Panorama etwa einer Hochalm zusammengesetzt, als die sich der Maler die biblische Wüste am Ufer des galiläischen Sees gedacht hat. Unter den Blumen und Kräutern des vorderen Bodenstreifens sind Hahnenfuß, Wegerich, Maiglöckchen, Nelke, Königskerze zu unterscheiden. Dieses Vegetationsbild setzt sich in dünnen, zartbelaubten Bäumchen und Kropfweiden längs eines träge fließenden Wassers bis zum Mittelgrunde fort, wo ein wildzerrissenes, rötliches Dolomitenmassiv, ein Stück Felsengotik aus dem Alpenbaukasten der Natur, emporsteigt. Die höchste, bastionartige Plattform trägt eine durch eine Zugbrücke zugängliche Burg mit Vorturm und Palas — wohl eine Heimatserinnerung an eine Trutzveste des oberen Etschlandes. Der Natureindruck erscheint also in eine Menge von Einzelheiten zerpfückt, und die Hauptgestalten stehen vor, nicht innerhalb der Landschaft. Den Szenerien der Predellenbilder und der Taufe gegenüber bezeichnet es hingegen einen Fortschritt, daß unter der »hohen Luft« wirklich ein zweiter Grund liegt, der sich wenigstens mit kleinen Buchfigürchen staffieren ließ. Und der Erdbau des Südens ist mit jener Freude an der »Anatomie des Bodens« studiert, die Mantegna und seinen Nachfolgern



eigentümlich war. Das schrundige Steingebilde am rechten Bildrand und die weitgedehnte Hochfläche dahinter vergleichen sich seinen aufgemauerten Terrassenlandschaften, etwa der auf dem Ölberg im Museum zu Tours, einem der Predellenstückchen des Zenoaltars von Verona (Abb. Archivio storico dell'arte II, 274). Im Hintergrunde eines der Staffelnbilder vom Hyazinthaltar in der vatikanischen Galerie gibt es ein ähnliches Bergnest wie auf unserem Gemälde. Oberitalienische Anklänge fehlen auch nicht in dessen Figuren. Der breitwangige Johanneskopf ist der Magdalena auf *Liberales da Verona Beweinung Christi* in der Münchener Pinakothek auffällig verwandt, und der Knabe mit der Brottasche gemahnt in Haltung und Tracht an die schlanken Modejünglinge Caracciols.

In der Färbung der Tafel ist weniger persönlich Gesehenes als im Raum- und Formenzusammenhang der Landschaft. Bloß die Abendsonne über der am Horizont verschimmernden Gebirgskette trägt der vom Vorgange geforderten Beleuchtung Rechnung. Der tieftonige Vordergrund aber und das kühle, neutrale Tageslicht, das über der Ebene liegt, erschweren bei dem Mangel einer luftigen Abstufung die Orientierung über das Terrain. Dem Versuch, eine Landschaft in großen Linien aufzubauen, tritt zudem die Lust an der Detailschilderung, am Botanisieren in den Weg. Wie in der gleichzeitigen Architektur das Ornament die Hauptformen häufig in seine Vielheit verschlingt und aufzehrt, so ist hier der Menge des einzelnen der Gesamteindruck geopfert.

Schlagender wird auf der unteren Innentafel desselben Altarflügels, in der Auferstehung des Lazarus das Wunder von Bethanien vergegenwärtigt (Taf. XXXVII). In einem fliesengepflasterten Hofe steht unter einem von vier roten Marmorsäulen getragenen Rippengewölbe ein Sarkophag. Mit noch halbgeschlossenen Lidern sucht der aus dem Todesschlaf Erwachte sich darin aufzurichten, wobei ihm ein Apostel behilflich ist, sich des Sterbelakens zu entledigen. Links umstehen sechs andere Jünger den Meister, der dem Freunde unter Tränen sein Lebenswort zuruft: Stehe auf und wandle! Zu Füßen des Herrn, in der linken Bildecke, knien im Gebet die Schwestern des Lazarus. Maria Magdalena in rotem Kleide und Haube mit Wangenbinde, still gefaßt in ihrem Schmerz, die lebhaftere Martha in Grün, mit weißem Schleierruch, sich neugierig dem Grabe nähernd. Auf der anderen Seite lärmt eine Anzahl Schriftgelehrter und Pharisäer erregt durcheinander. Sie wenden sich zum Teil, die Nasen sich verhaltend, vom Modergeruch des Auferstehenden widerwillig ab

— ein von Johannes 11, 39 berichteter drastischer Zug, der in den Darstellungen des Vorganges bis ins 16. Jahrhundert selten fehlt. An der Spitze der Widersacher Christi erscheint der »magister Judaeorum« oder »archisynagogus«, wie er im Passionsspiele heißt, in Hornhaube, gelben Schnabelschuhen und rotem Kaftan. Beide Gruppen, die Juden und das Gefolge des Herrn, sind in geschlossenen Kolonnen dicht aufeinander gepackt und in das Widerspiel ihrer Gefühle ist der Schwerpunkt der treuerherzigen Schilderung verlegt. Unter den Jüngern haben aber nur der über die Schulter Christi herausschauende Kopf und das feine Halbprofil des Andreas zwischen Johannes und Petrus, allenfalls noch der Gefährte hinter dem Sarkophag, der Lazarus vom Grabtuche zu befreien trachtet, etwas von der lauterer Ehrlichkeit und dem menschlich Innigen der Apostel des Marientodes. Der vor der zweiten Säule schreiend Vorgebeugte dagegen läßt mit seinem Pathos ebenso kalt wie der weinerliche Johannes und der marklose Erlöser selbst — dieser eher eine Passionsgestalt als der göttliche Mittler im Augenblick, da er das größte seiner »Zeichen« tut. Auch die Schwestern des Lazarus bewahren ungeachtet ihres Tränenreichtums den gleichmütigen Ausdruck beschränkter Bauernweiber. Die Juden sind mit einer gewissen Zurückhaltung charakterisiert: nicht als die in der deutschen Kunst der Zeit üblichen Theaterbösewichte, sondern nur als Gegenfiguren der Apostel, durch unruhiges Gebaren und stumpfere Gesichter — eines ist wiederholt aus der Wechslervertreibung. Namentlich der Dritte von hinten, der sich im Fortgehen zurückwendet, um noch einen entsetzten Blick auf Lazarus zu werfen, überrascht durch seine würdige, geistig sprechende Haltung.

An der Figur des Lazarus ist das Bewegungsmotiv, die hochgezogene Schulter, das langsame Zusammenschieben der Glieder am besten beobachtet. Das schwierige Skurzo des »knorrichten«, lederzähen Leibes ist hingegen derart mißverstanden, daß daneben ein nackter Jüngling in ähnlicher Lage auf einem der Rückseitenbilder des Münchener Kirchenväteraltares als Bravourakt gelten kann. Der herkömmliche Fehler der mehrfachen Perspektive hatte weiters eine Verzeichnung des Sarkophages zur Folge, der kürzer erscheint als sein Gewölbe. Die steil aufgerichteten Gestalten an seinen Seiten reichen fast bis zur Höhe des ersten Geschosses des Gebäudes, das hinter dem hofartigen Mauerviereck aufsteigt. Mit seinen Rundbogenfenstern, dem Zinnengesims und den rotgelben Eckquadern (Rot und Gelb waren die Farben der Lombardei) ist dieses Herrenhaus gewiß eine Reminiszenz an eine oberitalienische oder welschtirolische Stadtburg.



Ein südlicher Gedanke ist auch die Grufthalle: trotz des Netzgewölbes und des noch gotisch profilierten Gesimses ein Stück venetianischer »Zeltarchitektur«. Schon die frontale Ansicht des pavillonartigen Zierbaues, die jede Überschneidung mit dem Bildrahmen vermeidet, betont die romanische Geschmacksneigung. Ebenso geht das wohlgegliederte Gruppierungsschema der Figuren, ihre Verdopplung zu Seiten eines trennenden Mittels — in der eine abenteuerliche Vermutung die für den Stil der Donaualer vermeintlicherweise typische »Kreiskomposition« vorgebildet sehen wollte — auf die bekannten Assistenzreihen des florentinischen Quattrocento zurück, die nach Oberitalien heraufgedrungen waren. Ist die Scheinplastik des Lazaruskörpers allgemein mantegnesk, so nähern sich andere Figuren unseres Bildes durch ihren krassen Schmerzensausdruck direkt der Weise des Liberale da Verona, dem Vasari als Spezialität nachrühmt, er könne seine Gestalten weinen machen (ed. Milanesi 5, 275). Gerade, als an unseren Altarbildern gemalt wurde, war der bis 1476 nur auswärts und als Miniaturist nachweisbare Künstler wieder in seine Vaterstadt zurückgekehrt, um sich fortab vorwiegend als Tafel- und Freskomaler zu betätigen.

Die symmetrische Anlage des Bildes wird verstärkt durch den Helligkeitsgegensatz der beiden Seiten. Das scharf einfallende Licht läßt die Gesichter Christi und der Apostel sich weißlich von der Hausfront absetzen, während es die Köpfe der Juden in gelbe und rötliche Schatten taucht. Streifige Reflexe überflimmern den Rand des Sarkophages, um sich nach hinten, unter einem ins Freie mündenden Torweg, in dessen Rahmen der dunkle Fleck des vorgebeugten Apostels erscheint, in ein weiches Halbdunkel zu verlieren. Dieser schattende Mauerbogen gewährt eine eigenartige »Tunnelperspektive«. Man blickt hinaus in ein Alpental mit dem in der Tiefe brausenden Fluß, an dessen Ufer eine Bergstraße, die Christus (?) in kleiner Figur einsam niederwandelt, zu einer Burgkirche führt. Weit draußen aber, über der Gebirgsferne, leuchtet ein Stückchen tröstlichen Himmels auf — ein Effekt, dessen die spätere Binnenraummalerei sich gern bedient hat, ja vermutlich Pacher selbst noch einmal, auf einem der Rückseitenbilder des Kirchenväteraltares mit der Vision des hl. Wolfgang. Jedenfalls gehört diese komprimierte Miniaturlandschaft, die ein großes Motiv auf eine kleine Fläche zaubert — der Ausblick auf die Bergstraße erinnert an ähnliche Hintergründe bei Mantegna (Ölberg in London, St. Sebastian in Wien) und den Ferraresen — zu den besten Farbgedanken des Altares.

Seine mittlere Bilderreihe schließt mit der unteren Innentafel des linken Außenflügels. Sie bringt das Vorspiel der Passion, den Versuch der Steinigung Christi (Taf. XXXVI). Die Szene ist das Nebenbild der »Vertreibung der Wechsler«, wie auch im Donaueschinger Spiel dieser Auftritt dem ersten Anschlag der Juden zu Christi Tod unmittelbar vorausgeht (Mone II, 230—242). Das kirchliche Officium gedenkt der Begebenheit mit der Lesung des betreffenden Abschnittes aus dem Johannes-Evangelium (8, 46—59) am fünften Fastensonntag (Judica), auch Dominica passionis, Dominica de cruce oder Dominica atra genannt, weil man an diesem Tage die Altäre bis Ostern schwarz zu bekleiden beginnt. Johannes erzählt in Übereinstimmung mit Lucas 4, 30, während des Aufenthaltes Christi in Jerusalem nach der Erweckung des Lazarus hätten die Juden sich feindselig gegen den Umstürzler zusammengerottet und schon Steine gegen ihn aufgehoben. Jesus aber habe sich, weil seine Stunde noch nicht gekommen war, vor ihnen verborgen und sei unbehelligt zum Tempel hinausgegangen. Noch einmal galt es also, ein Machtexempel des Herrn vorzuführen, das selbst in den vollständigsten Zyklen des mittleren Lebens Christi selten ist, weil der feststehende Typ der beliebten Tempelreinigung, »der hl. Gewalttat Jesus«, der Verbreitung der verwandten Darstellung im Wege stand. So ist auch auf unserer Tafel die Szene fast nur der Vorwand für ein von der realen Bewegtheit des 15. Jahrhunderts erfülltes Zeit- und Sittenbild, das wieder, von einem malerischen Architekturprospekt beherrscht, an und durch den Raum gebunden ist.

Hinter einem rechtwinklig verstärkten Portal mit grau-roter Marmor-einfassung, dessen Halbkreisgiebel vom Bildrand überschritten wird, öffnet sich das Innere einer dreischiffigen Kirche. Das etwas nach rechts verschobene Langhaus schließt ein hoher Chor ab, der einen dreitürigen Lettner mit vorgekrager Kanzel trägt. Durch eine Doppeltreppe besteigbar und in der Gleiche des Schiffes kryptaartig unterwölbt, füllt er mehr als ein Drittel der Bildfläche aus, wodurch das Langhaus auf vier Arkaden reduziert wird. Auf ihren schlankkräftigen Rundsäulen ruht die Obermauer des Hauptschiffes, die unter den gotisch profilierten Scheidbögen links noch ein Gewölbe des schmalen niedrigen Nebenschiffes sehen läßt. Meinen wir so, dank der vortrefflichen Innenperspektive, in die Kirche hineinzuschreiten, so scheinen die Figuren umgekehrt herwärts uns entgegenzukommen. Christus steht schon außerhalb, diesseits des Portales, im Begriffe, hinter dem linksseitigen Pfeiler zu verschwinden. In seinem Rücken ist der Auflauf in vollem Gange. Ein greiser Rabbiner in dunkel-



grünem Gewand und Hakenmütze spricht, nach rechts gewendet, auf einen rotgekleideten Mann im Turban ein, der dem entrückten Erlöser mit der erhobenen Rechten, die seine Linke im Gelenk umfaßt, einen Stein nachzuschleudern im Begriffe ist. Hinter dem Rabbi blicken die grimmigen Köpfe zweier Ältesten hervor: neben dem Portal der bärtige Kahlschädel eines eifernden Zeloten mit Shylockzügen, vor der Säule das glattrasierte, ungemütliche Gesicht eines anderen Hetzpfaffen unter einer schwarzen Hornhaube. Rechts von dieser Gruppe bücken sich zwei jüngere Leute zu Boden, um Steine aufzulesen. Ihre scheckige, trikotartige Stutzertracht war gewiß dem Theater entlehnt, denn trotz aller Buntheit des mittelalterlichen Lebens gingen die Schneider in Wirklichkeit nicht so wild ins Zeug. Der vordere Bursche in weißen Beinlingen mit grünem Spitzhut, ein rotes Tuch um die Hüften, kehrt dem Beschauer den Rücken zu, während sein Kamerad, in Kirschrot, gestreckten Laufes einherjagend, weiter zurück, von der Seite gesehen ist. Ihnen gesellt sich ein Mann mit scharfgekniffener, halbtaliesischer Physiognomie und hartem giftigen Blick in olivbraunem Mantel und Krempeknappe, der gesenkten Hauptes, die Hände voll Steine, aus dem Kirchenschiff daherkommt: ein Intrigant von abgefemter Bosheit. Zwei weitere Steinwerfer eilen die eine Treppe des Chores herab, während unter den Pforten des Lettners, wie zwischen den Säulen der Krypta, Neugierige sich versammeln.

Der reiche Apparat dieses Bauwerkes, sein vergnügtes Treppauf-Treppab unterstreicht die drängende Bewegung der Figuren, hilft der Handlung den zufälligen Wurf des Augenblickes geben. Vom Moment erlauscht ist namentlich die Aktion der beiden Läufer, die, Steine zusammenraffend, mit der Behendigkeit von Jongleuren über den Kirchenestrich hinschleifen. Die komplizierten Verkürzungen und Deckungen ihrer sehnigen, wie nach dem Akt modellierten Körper treiben die Formen, zumal Waden und Gesäß des vorderen Kerls überschwellend heraus. Ebenso ist das ausgestreckte rechte Bein des Zweiten, im Bestreben, die Funktion zu verdeutlichen und den Hintergrund hervorzuheben, zu lang geraten. Solche plastische Malerei führte dann von selbst zu den Vexierkunststückchen gemalter Plastik, wie hier das Hochrelief im Türbogen der Kirche. Es ist wohl eine Prophetenfigur, die, von den Schultern aufwärts abgeschnitten, mit ihrem langen Spruchband so apart in den Raum gebracht ist. Sie gibt sich zwar als Nachahmung einer Sandsteinskulptur, wie die Portalstatuetten des Marientodes und die schon von

L. Moser und K. Witz übernommenen Tabernakelfigürchen altniederländischer Bildarchitekturen. Aber ihr holzplastischer Charakter ist namentlich in dem Schriftband mit seinen eckigen Aufrollungen und Übersch'agungen nicht zu verkennen — die Materialstilistik des Schnitzmessers war dem Maler eben geläufiger, wie denn damals die wirkliche Dekorativarchitektur in Stein unter Einwirkung der Holzarbeit einer schnitzartigen Behandlung zuneigte. Seine Rundwirkung verdankt das Bildwerk aber dem Wechsel belichteter Partien und tiefer Schattentöne, die den Übergang zu dem dunklen Grunde vermitteln, also letzten Endes einem malerischen Illusionsmittel.

Mit der Exaktheit eines Baumodells, streng in den Formen der hüttenmäßigen Baukunst, ist die Kirche selbst ausgeführt. Die nächste Anregung zu der originellen Raumschöpfung mag dem Maler das alte Brixener Münster geboten haben. Im Jahre 1237 geweiht, hat jene romanische Pfeilerbasilika im gebundenen System erst 1745 dem noch bestehenden Dome Platz gemacht. Bei dieser Gelegenheit wurde ihr Grundriß aufgezeichnet, den J. Resch in seinen *Monumenta veteris ecclesiae Brixinensis* (1765) und — in einer schematischen Reduktion — G. Tinkhauser in der Beschreibung der Diözese Brixen (I, 1855) wie in den Mitteilungen der Zentralkommission 1861 (S. 95) veröffentlicht haben. Die Abbildung bei Resch macht ersichtlich, daß die Chorsapside des Münsters 17 Stufen über dem Querschiff, das in die Vierung hinausgerückte Presbyterium zehn Stufen über dem Langhaus lag. Je zwei Treppenarme führten zu beiden Räumen aufwärts, unter denen eine Krypta sich erstreckte. Ein von Nikolaus von Cusa 1455 bis 1462 durchgeführter Neubau, der 1472 geweiht wurde, gab nun dem Chor im wesentlichen das Aussehen, das er auf unserem Bilde zeigt. Die breite, im Polygon geschlossene Halle mit den tief einwärts tretenden Streben zwischen den hohen Fenstern und dem weitgespannten, reichverschlungenen Netzgewölbe ist ebenso der Anschauung entnommen, wie die Doppeltreppe von 17 (statt 18) Stufen, durch die sie vom Vorderhaus zugänglich ist. Das Gitter, das sie in Brixen gegen dieses absperre, vertritt der schon erwähnte Lettner. Fortgelassen wurden zwei Pfeiler im Chor und das Querhaus, während die Krypta auf die Niveauhöhe der Schiffe gebracht erscheint, die nach dem Muster des neuen Bauteiles gleichfalls stilecht gotisiert sind. Die Unbefangenheit, mit der diese Projektion erfolgte, entsprach der lebendigen Bauübung der Spätgotik, die, wie alle künstlerisch hervorragenden Zeiten, keinen Purismus kannte. So



suchte man das Verlangen nach Anpassung des ärmlichen, in Backstein ausgeführten und noch flachgedeckten Langhauses der Brixener Domkirche an die stattliche Anlage des neuen Chores wenigstens im Bilde zu befriedigen. Wir haben daher kein historisch getreues Architekturporträt vor uns, wie es Wolfgang Huber zum Beispiel in seinem Holzschnitte mit der Darstellung im Tempel vom Passauer Dom gibt, sondern nur eine »Wunscharchitektur«, die freie Übersetzung von Eindrücken einer bestimmten Örtlichkeit. Mehr als das Baubild lag dem Maler offenbar die Romantik der Perspektive am Herzen, die er durch schmälere Säulenintervalle und die Höherführung der Bögen, vor allem aber durch die Lichtbehandlung zu steigern suchte. Der helle Himmel blickt durch die Chorfenster in Kirche und Krypta, die beide, hinter der dunklen Gestalt des einen Steinwerfers, weit ins Bild zurückfallen. An pittoreskem Reiz übertrifft diese Innenansicht jene des Baseler Münsters auf der Heiligen Familie von K. Witz in Neapel, so sehr sie ihr als zuverlässige Architekturaufnahme nachsteht.

Weniger individualisiert als die Lokalität sind die Menschen unseres Bildes. Der jüdische Hierarch, der mit dem vor ihm stehenden Steinwerfer verhandelt, hat etwas unfreiwillig Groteskes. Dekorative Köpfe dieses Schlages sind durch die Pacher-Schule auch in das unter der Landeshoheit der Grafen von Görz bis 1500 mit ihm vereinte Kärnten gelangt, wie zum Beispiel ein Fresko über dem Friedhofsportal von Kirchbach im Kötschachtale mit St. Martin und dem Bettler bezeugt. Für den verbissenen Finsterling rechts von dem Oberrabbiner mag ein Brixener Domherr den Kasuistenkopf hergeliehen haben. Er hat viel Ähnlichkeit mit einem porträthaften Brustbilde des hl. Benedikt von 1484 in der Sammlung v. Bissing in München, das jedenfalls eher in den Kreis Pachers als in den J. Pollacks gehört, dem es zugeschrieben wird (Münch. Jahrbuch f. bild. Kunst, 1910, S. 95).

Die unbeträchtlichste Figur des Bildes ist wieder der Heiland — es fehlt ihm jeder über das bloße ikonographische Sein hinausgestimmte Zug. Man traut ihm daher das Vermögen nicht zu, sich unsichtbar zu machen und, »mitten zwischen seinen Feinden hindurchstreichend, von dannen zu wandeln«. Tatsächlich entschwebt er nicht dem ihn umdrängenden Schwarm, sondern drückt sich verlegen um die Ecke.

Sind in unseren Mitteltafeln die absoluten Personen nur zufällig so himmelsunfähig ausgefallen, daß den Wundern das Wunderbare genommen ist? Oder liegt hier nicht vielmehr ein organischer Mangel vor?

Gewohnt, das Heilige menschlich aufzufassen, versagt dieser Wirklichkeitssinn ohne höhere Intuition dort, wo ein Ideal, die reine Größe Christi, die mitleidsvolle Weiblichkeit seiner Mutter zum Ausdruck gebracht werden soll. Nicht mehr wie in den Schreinstatuen sind es gesehene Gestalten, die ihr völlig einmaliges Gesicht tragen — das Eigenleben hat sich verflacht, die Empfindung bleibt meist matt, die Unbeholfenheiten in der Darstellung des Leibes wirken störender. Das Interesse des Malers gehört den Situationen, den szenischen Lösungen, den Bauten des Hintergrundes, die den einzelnen Figuren oft erst Stütze und statischen Halt gewähren.

Weniger eine starke Subjektivität, eine individuelle Kraft, als Handgewohnheiten, eine bestimmte Stilversion charakterisieren denn die vier eben gewürdigten Evangelienbilder. Was sie zur Gruppe zusammenschließt, ist zunächst der Figurenkanon, vor allem der durchgehende Christustyp. Die über das natürliche Maß wie über das Bedürfnis der symbolischen Deutlichkeit hinausgestreckten Gestalten mit den linkischen Bewegungen sehen etwas steifleinen aus. Den scharfgezogenen, verkriipten Gewändern entsprechen die gehäuften Runzeln um Augen und Nasen, die fischkiemenartig gezeichneten Lippen, die schraubenähnlich gedrehten Locken. Holperige Schulterkonturen, verbogene Finger und Zehen, diese mit knolligen Beulen, kommen noch öfter als auf den Marienbildern vor. Und mit solchen Mißformen verbindet sich nicht selten ein überflüssiger körperlicher und mimischer Aufwand, ein selbstgefälliger Hang zu perspektivischen Kraftäußerungen.

Die gewaltsamen Kontrapoststellungen und krampfigen Gebärden passen aber wenig zum Wesen der Leute, zu der Gleichförmigkeit ihres heiligen Ernstes. Die bald sentimental, bald grimassierenden Mienen geben nur von spießbürgerlicher Gewöhnlichkeit Kunde. Im Verhältnis der Personen zu ihrer Umgebung, in ihrem Vor- und Hintereinander, ihrer sicheren Anordnung liegt etwas Bühnenmäßiges — auch in den Gruppen sprechen nur die Solisten ihren Part. Trotzdem wirken bewegte Szenen bei dem Maler weniger erfreulich als stille Geschichten von der Art der Taufe.

Von den vier anderen Evangelienbildern unterscheiden sich die in Rede stehenden nicht am wenigsten im Kolorit. Mit seiner bunten Schwere, die nur auf der Taufe, wie schon bemerkt, einer tonigeren, fließenderen Behandlung Platz macht, ist es nicht aus der Harmonie des Bildganzen entwickelt. Konventionelle Töne und falsche Kontraste



schlagen mehrfach vor. Die Nebeneinanderstellung eines knalligen Rot und dunkelsonnigen Gelb ist wohl Liberale da Verona abgesehen. Es gibt jedoch noch grellere Kombinationen wenig gebrochener Lokalfarben, und manche tote Stelle von lackartigem Anstrich könnte von einem Faßmaler herrühren. Dieser gleichgültigen Malart steht das Bemühen entgegen, den flüchtigen Zauber, die rasch verschwindende Impression bestimmter Lichterscheinungen festzuhalten. Auf den Innenseiten des ersten Flügelpaares, den Mariengemälden, fehlte wegen des Goldgrundes die Gelegenheit zu solchen optischen Ausschnitten aus der Wirklichkeit. Wenn nun beide Gruppen der Christusszenen, ihrer sonstigen Verschiedenheit ungeachtet, die nämliche Lichtrechnung mit dem Prinzip der höchsten Helligkeit im Hintergrunde aufweisen, so liegt darin ein Wink mehr dafür, diese Bilderreihe nicht bloß ihrer allgemeinen Anordnung nach, wie gewöhnlich geschieht, auf den Tafelmeister zurückzuführen. Für die Konstruktion der Architekturen mochten seine »visierlichen« Angaben genügt haben — diese spezifisch malerischen Akzente aber, die den Gewißheiten des Vordergrundes die Ahnungen der Ferne hinzufügten und damit erst die Raumillusion vollendeten, haben dagegen etwas so zwingend Persönliches, daß man sie nur als Ausfluß einer einheitlichen Eingebung verstehen kann.

Den Löwenanteil an den vier letztbesprochenen Altargemälden konnte ich schon vor Jahren Friedrich Pacher zuerkennen, dessen Physiognomie aus dem 1483 datierten Taufbilde im Freisinger Klerikalseminar hinlänglich deutlich wird. Freilich sind sowohl hier wie in den ihm neuestens beigegebenen früheren Arbeiten kaum schwache Ansätze zur perspektivischen Raumbehandlung der St. Wolfgangertafeln wahrzunehmen. Ein Gotiker der idealisierenden, schematischen Richtung, bleibt ihm das ernste Ringen des Meisters fremd, dessen Stil er nach der Art von Anempfindern, bisweilen renommistisch übertreibend, in eine italisierende Manier umgebildet hat. Sollte nun gerade jene Prospektmalerei mit ihrer fein abgewogenen, eines J. Neefs nicht unwerten Linienperspektive und der pikanten Fleckenverteilung, den keck aufgesetzten Lichtern im Hintergrunde Sache eines so trockenen Geistes gewesen sein, der im Schlepptau anderer zu arbeiten gewöhnt war? Das schiene mir ebenso gegen die Natur des Mannes zu gehen, wie gegen die des ersten Gehilfen mit seiner volleren breitlebigen Kraft. Und wieder ein von Friedrich Pacher, mit dem er seit kurzem zusammengeworfen zu werden pflegt, verschiedener Mensch war der Maler der Szenenfolge aus der

**Legende St. Wolfgang**, die auf den geschlossenen Außenflügeln des Altares gegeben ist.

Der Erhaltungszustand dieser Bilder verleitet meist dazu, sie zu unterschätzen, wie denn nicht einmal ihre Gegenstände bisher erschöpfend gedeutet wurden. Der Schauplatz ist dreimal der bischöfliche Amtssitz Wolfgang, Regensburg, während der letzte Auftritt uns an den Abersee selbst führt. Unsere Beschreibung folgt der um 1050 verfaßten Biographie Othlos (Vita St. Wolfgangi Mon. Germ. hist. Scriptorum IV, 1841, pg. 521 squ.), die den verschiedenen späteren Bearbeitungen zugrunde liegt.

Den Anfang macht auf dem oberen Bildfeld des rechten Flügels ein Liebeswerk des Bischofes (Taf. XXXVIII). In einem Hungerjahre soll Wolfgang seine Speicher den Bedürftigen geöffnet haben, die aber mit der Hälfte der Spende andere, am Kommen verhinderte Arme zu betheilen hatten. (Othlo, cap. 26). Der über das Treppengeländer seiner Pfalz gelehnte Kirchenfürst läßt durch seinen Schaffner einem nur mit Hemd und Rock bekleideten Manne einen Sack mit Korn aus der gegenüberliegenden Mahlkammer, dem Granarium (bajuvarisch: »Schütt-« oder »Treibkasten«), füllen. Ein junger Begleiter in roten Strumpfhosen und geschlitztem olivenfarbigem Wams steht mit dem Krummstab auf der untersten Stufe der kleinen Freitreppe. Neben dem Kastner, weiter zurück, wendet sich ein Weib in verschossenem rotbraunen Kittel und einer Pelzkappe, ein Kind an der Seite, um eine Gabe flehend, dem Bischof zu. Auch ein weißbärtiger Alter wankt an seinem Krückstock heran, während ein rothaariger Mann in grünen Hosen und grauer Joppe mit dem schon aufgeladenen Korn sack sich entfernt. Die Gasse, in der der Vorgang spielt, führt bildeinwärts unter dem Schwibbogen eines Durchhauses mit gekuppelten Spitzbogenfenstern hindurch, aus dessen mittlerem eine Frau hinter dem geöffneten Klappladen herabsieht. Die Einfahrt passieren eben eine Magd mit einem Wasserkübel auf dem Kopf und ein Wanderbursche in Kanonenstiefeln mit geschultertem Rucksack. Ganz zu hinterst tragt endlich ein Reiter auf schwerem Lastgaul aus dem Städtchen hinaus, über dessen Dächern ein luftig gegebenes Stückchen Himmel blaut — ein Sonnenblick, wie jener fernzitternde auf dem Lazarusbilde oder die tagige Helle im Kreuzgang der Wechslervertreibung. Das malerisch-gemütliche Straßeninterieur gibt sich wieder als Bildchen im Bilde im flandrischen Geschmack, ähnlich den Gassenprospekten der Geburt und der Versuchung Christi. Recht intim beobachtet ist die lässige, aber noble Haltung des Bischofes und das schöne Stehen seines jugendlichen



Pedumträgers. Die Szene wird eingefasst von einem viereckigen, einfach verstärkten Türstock, mit Kehlprofilen, den ein Rundbogen übersetzt.

Reicherentwickelt ist das Rahmenprofil des unteren Außenbildes unseres Altarflügels (Taf. XXXIX): in den abschließenden Spitzbogen springen von den oberen Ecken der Öffnung zwei hängend gebrochene Bogenglieder ein wie z. B. an der zierlichen Türe der Kirche zu Welsberg im Pustertal. Das dargestellte Mirakel des Bischofes knüpft an sein Wirken als Kirchenbauer an. Um der in den Regensburger Nonnenklöstern Nieder- und Obermünster eingerissenen Verweltlichung ein Beispiel strenger Zucht gegenüberzustellen, hatte Wolfgang als drittes Frauenstift Mittelmünster mit der St. Paulskirche begründet (Othlo, Kap. 34). Bei Besichtigung des nach seinem Plane ausgeführten Baues (der noch bis 1806 gestanden hat) soll er einmal eine Besessene geheilt, vom bösen Geiste erledigt haben. Wir sehen die Kranke von zwei handfesten Männern gehalten, in dunkelolivfarbigem Kleide, um das verzernte Gesicht ein weißes Kopftuch, vor dem Bischof stehen, der, im Ornate mit langspitzigen Schuhen, zwischen seinem jungen Kämmerer und einem Diakon in grüner Tunika auf einem hölzernen Stuhle sich niedergelassen hat. Er sucht die Krämpfe der Fallsüchtigen durch die Beschwörung und das Kreuzzeichen zu bannen und wiederholt im Hintergrunde, in der Portalvorhalle der Kirche, diese Exorzierung, die dem Weibe tatsächlich den Dämon austreibt. Hilfeheischend humpeln noch ein lahmer Bettler und ein aussätziger Krüppel mit der Pesthaube heran — charakteristische Armeleuttypen, wie sie auch auf einem der Bilder des aus der Pacher-Werkstatt hervorgegangenen Laurentius-Altars des Brixener Domes, heute in der Münchener Pinakothek, begegnen. Nicht weniger gelungen sind die Figürchen der beiden Werkleute auf dem Gerüste am Untergeschosse der Kirchenfassade. Eine Fensterrose mit schöner Fischblasenzeichnung schmückt die schon verputzte Oberwand, buntes Quaderwerk die Leibungen der beiden Spitzbogenfenster und der Portalvorhalle, deren Tympanonrelief mit der zwischen Katharina und einem Bischofheiligen auf hohem Sockel thronenden Madonna die Komposition einer oberitalienischen Plakette zu wiederholen scheint. Dieses Baubild und sein munteres Treiben hat mehr Leben als der etwas hölzern geratene Wunderheiler mit der säuerlichen Alltagsmiene, für den der Typus des oben (S. 7) reproduzierten Wallfahrtsbildchen St. Wolfgangs benützt wurde. Vollends die Gesichter seiner Umgebung, namentlich der geckenhaft kostümierten Burschen, die die Besessene vorführen, spiegeln nur

den dumpfen Bauernglauben an die Existenz solcher »G'schrattelmenscher«, wie er noch heute in der Bevölkerung der Ostalpenländer hie und da spukt.

Auf der oberen Tafel des linken Außenflügels folgt ein anderes »merkliches zeychen« St. Wolfgangs (Taf. XL). Während einer Predigt, die er im »alten Dom« zu Regensburg, jetzt St. Stephan, gehalten, verfinsterte sich plötzlich die Sonne, und ein Sturmwind wirbelte Staub und Nebel durch die nicht verglasten, sondern nur mit Tüchern und Linnen verhängten Fenster. In der Meinung, ein Brand oder Aufruhr sei in der Stadt ausgebrochen, drängte die entsetzte Menge dem einzigen Ausgang der Kirche zu. Nur der Bischof blieb ruhig und fuhr mit der Predigt fort, bis seine Stimme den Bösen verscheucht hatte. Die Zuhörer erkannten nunmehr das höllische Blendwerk als Ursache des Schreckens, wie die Gottesgewalt in der Beredsamkeit ihres Oberhirten (Othlo, Kap. 19). Dieses Erlebnis Wolfgangs, das merkwürdigerweise gleichlautend von einer Predigt Luthers in Worms 1521 berichtet wird, wußte der Künstler zu einer originellen Kirchenszene zu gestalten. Durch eine rechteckige Portalöffnung, über deren aufsteigendem Gewände zwei starke Gewölberippen sich kreuzen, — eine ähnliche Überpfohung zeigt die Tür des Peter- und-Paul-Kirchleins in Sterzing — geht der Blick in einen engen, kapellenartigen, zweijochigen Raum, von dessen braunem Mörtelputz die Fugeneinschnitte in Weiß, die Dienste und Gurten in einem lichten Rosa sich absetzen. Der Bischof, seinen getreuen Kämmerer zur Seite, redet von einem hölzernen »Predigtstuhl« aus den Leuten ins Gewissen, indem er seine Worte mit einer auseinandersetzenen Gebärde der dialektisch bewegten Hände begleitet. Nachdenklich und gerührt lauscht ihm die Gemeinde, an ihrer Spitze die weiblichen Honoratioren auf Schemeln, faltstühlen und anderem beweglichen Sitzgerät (das überhaupt erst im 17. Jahrhundert festen Kirchenbänken Platz gemacht hat). Es sind Prachtexemplare ländlicher Betschwestern darunter, wie die beiden eingeknickten Kirchgängerinnen im Grunde. Eine Gevatterin links vorn bemerkt zuerst den basilikenähnlichen Teufel mit Menschenkopf, Schuppenkamm und Fledermausflügeln, der von der Ecke des Gewölbes durch das Mundstück einer Posaune Rauch und Feuer herabpustet. Die von ihr auf die Erscheinung aufmerksam gemachte Nachbarin in rotem Mantel schlägt in sprachlosem Schauer die Hände zusammen, wodurch die vor ihr auf dem Boden sitzende Frau veranlaßt wird, sich gleichfalls umzukehren: ihre Tracht, ein weißes, an den Ärmeln rot unterpufftes Schleppekleid,



dazu eine gelbe, perlenbesetzte sogenannte Flinserhaube über dem brandroten Haar verraten die Weltdame. Auch unter den Mannsbildern, die die Tiefe der Kirche füllen, gibt es neben Andächtigen, die an den Lippen des Redners hängen, träge Hörer des Wortes und absonderliche Käuze, zu denen unter den St. Wolfgang-Pilgern selbst es an Modellen nicht gefehlt haben dürfte. Mitten in dem bunten Völkchen fällt wieder eine Standesperson auf, in gelbem, faltig gegürteten Langrock mit Schulterkragen und fezartiger Mütze, unter der ein bildnismäßiger Kopf im dunklen Vollbart gutmütig herausschaut. Hinter ihm wendet sich ein Mann im lichtblauen Tappert und grauen Filzhut, besorgt aufblickend, nach der Quelle des Geräusches um. Diese hat inzwischen ein Jüngling zu äußerst links entdeckt, der, einen Schrei ausstoßend, sein Heil in der Flucht sucht: es ist der beturbante Steinwerfer des letzten Mittelbildes, der hier in rosafarbigem Trikots über den Storchenbeinen, im weitärmeligen Wams und langen Lockenhaar wieder auftritt. In seiner Figur erreicht die wachsende Erregung der Gemeinde ihren Höhepunkt — im nächsten Augenblick würde sie, um das Freie zu gewinnen, ihm nachstürmen, hielte sie nicht die Redekunst des Bischofs zurück.

Bringt dieses Bild aus deutscher Vergangenheit die Wirksamkeit eines Volkspredigers des späten Mittelalters zur Anschauung, so versetzt uns die letzte Flügeltafel des Altares an dessen Standort selbst: sie schildert nämlich den Kirchenbau des hl. Wolfgang als eine Lokalbegebenheit am Abersee, die durch die mitgemalte Umgebung des Mirakeldorfes wie durch einen Heimatschein beglaubigt wird (Taf. XLI).

Der aus der Bergwildnis niedergestiegene Mönchbischof ist eben am Werke, jenes bescheidene erste Kapellchen am Seegestade zu errichten. Hier soll es ein Bau von Stein werden, nicht von Holz, wie die Legende meldet, und der nach der Überlieferung vom Falkenstein entflohenen Laienbruder hat sich wieder eingefunden, um dem lieben Herrn Wolfgang die nötige Handreichung zu leisten. Angetan mit einem hellroten Pluviale, der Alba und Mitra wie den seidenen Stulpenhandschuhen, »versetzt« dieser eben einen Ziegelstein. Mit der Gewandtheit eines gelernten Maurers bedient er sich dabei seines kleinen Handbeiles, des »Wolfgangi-Hackls«, dessen geweihte Nachbildungen in Zinn noch heute ein beliebtes Wallfahrerandenken bilden. Die hagere, schwächliche Gestalt mit den abgezehrten Wangen und tiefliegenden Augen, der vorhängenden Oberlippe und dem spitzen Kinn zeigt den Asketentypus der früheren Bilder. Dem wackeren Konversen in dunkelroter Kutte und schwarzer

Kappe merkt man es an, daß er die Entbehrungen des Einsiedlerlebens geteilt hat. Er ist eifrig beschäftigt, den Mörteltrog zu füllen, neben dem Kelle, Schaufel, eine Harke und ein Schöpfgefäß am Boden liegen. Mehr als die Hälfte der Bildfläche nimmt aber die Landschaft ein, der »untere« Abersee, wie er sich von der sogenannten Enge westlich von St. Wolfgang nach Strobl hinabzieht. Planartig von oben im Niederblick gesehen, erscheint der See schmaler, als er in Wirklichkeit ist. Doch treten am Südufer das markante Bergprofil des »Sparbers«, eines Ausläufers der Dachsteingruppe, ihm gegenüber die runde Graskoppe des Prägersteins, in der Einbuchtung am Nordostende der Wiesengrund der Perau mit äsenden Hirschen, endlich ganz zu hinterst die Häuser von Strobl erkennbar hervor. Auch die einsamen Berghalden mit ihren Krummholzsiedelungen, den dunkelgrünen Zwergkiefern und gelbbraunen Legföhren (Latschen) sowie die vorspringenden Uferfelsen beruhen auf Naturstudien. Anderes hingegen, wie das Geschröff des Vordergrundes, der graugrüne Seespiegel mit seinen Enten und Fischen ist recht schematisch aus dem Kopfe gemacht. Nicht das Interesse an der malerischen Erscheinung der alpinen Szenerie, nur jenes an der Örtlichkeit, die topographische Neugier hat den Pinsel geführt. Darum wirkt diese prospekthafte Bergmalerei nicht getreuer als etwa die Ansicht des Genfer Sees auf dem Altarflügel des K. Witz von 1444 in Genf.

Das Verdienst unseres Legendenmalers liegt vielmehr anderswo. Ein frisch zupackender Wirklichkeitsschilderer, ein kurzweiliges Plaudertalent, freut er sich an anekdotischer Pointierung der miraculösen Vorgänge, die er ganz in den Alltag hineinrückt. Er erzählt wie ein Kalendermann seine Dorfgeschichten mit behaglicher Breitspurigkeit, ohne tiefer empfundene Wahrheit, aber mit der Wahrheit des Momentes. Bei einer im ganzen trivialen Realistik ist doch ein großer Reichtum an individuellen Gestalten vorhanden. Diese haben im besonderen Maße etwas Mitbürgerliches, Zeitgenössisches, es sind Menschen aus dem Tiroler Leben, wie denn eine gewisse bodenständige Derbheit auch im Beiwerk vorschlägt. Die äußerliche Anordnung der Bilder unterscheidet sich wenig von jener der Mitteltafeln. Bot sich nicht mehr gleichviel Gelegenheit zu frappanten Architekturprospekten, so ist doch die Lust an der Ausbildung der Lokalität, ist das Streben nach optischer Illusion in den Gruppenverschiebungen und Deckungen der Figuren — mit dem noch immer die bekannten Unstimmigkeiten in den Größenverhältnissen Hand in Hand gehen — dasselbe. In der Predigtszene würde Wolfgang, wollte er sich auf



seiner Kanzel aufrichten, an das Gewölbe der Kirche stoßen, während beim Kapellenbau seine Gestalt nahezu bis zur Höhe der dahinter ansteigenden Bergspitze aufragt. Sind schon die eigenartig gestellten Szenen nicht gut denkbar ohne Anregungen der oberitalienischen Quattrocentomalerei, so melden sich südliche Erinnerungen noch unmittelbarer in verschiedenen Einzelgestalten: in dem aus dem Portalrahmen des Predigtbildes so lebhaft herausschreitenden Jüngling, in dem gelassenen Anstand, der vornehm ungezwungenen Haltung des bischöflichen Kämmerers auf der Armenspeisung, in den Figürchen der Bauleute auf dem Kirchengestelle der Teufelsaustreibung. Ganz ähnlich wie hier ist ein Kirchenbau geschildert im Hintergrunde der oben erwähnten Predella vom Altar in der vatikanischen Galerie.

Die Färbung der Tafeln hat, wie schon bemerkt, unter dem zehrenden Sonnenlicht, dem sie in den Morgenstunden preisgegeben sind, gelitten. Mag aber ihr ursprünglicher Ton nicht so bräunlich schwer gewesen sein und weniger hart gegen die kalkighellen Lichter abgestochen haben — die verschiedenen Schattierungen eines blonden Rot, eines stumpfen Violett und Blaugrün bedingten wohl von jeher eine bunte Haltung, welcher der dünne, leere Vortrag entspricht. Die Modellierung ist nicht so reich, die Durcharbeitung der Flächen nicht so gewissenhaft, die Formbeobachtung nicht entfernt so fein wie auf den Marienbildern. Ein Künstler von geringerem Rang, wenn auch von sicherer Gewöhnung, redet hier im Stil des Meisters weiter, ohne seine eigene Anschauung, sein besonderes Temperament zu verleugnen — um sich von der Unhaltbarkeit der versuchten Identifizierung mit Friedrich Pacher zu überzeugen, vergleiche man nur die rein ornamentale Fensterumrahmung des Freisinger Taufbildes mit den zu kleinen Blenden über den mageren Seitenpfosten und die baulichen Einfassungen der Wolfgangsbilder mit ihren kräftigen, struktiv ungemein verstandenen Türprofilen.

Schon vor Jahren habe ich sie wiedererkannt in der Altarstaffel mit Szenen aus dem Leben St. Korbinians, die sich in dem Kirchlein dieses Heiligen, unfern von Lienz in der Pfarre Assling, befindet (Mitteilungen d. Zentr.-Komm. 1904, S. 71). Die Übereinstimmung in den Typen — speziell des hl. Korbinian mit seinem schielenden Blick und unseres St. Wolfgang, in den schneidigen Jünglingsgestalten, in der weitlinigen Landschaft mit den schrundigen Felsbergen ist so einleuchtend, daß eine nähere Vergleichung sich erübrigt. Die Tafel, deren Färbung in der feuchten Kirche stark gelitten hat, gehörte zum Bestande eines 1498 datierten Altares,

an dem noch die Innenbilder der Flügel mit den hochpacherischen Figuren der Heiligen Petrus und Paulus, wahrscheinlich von derselben Hand sich erhalten haben. Erheblich geringer, obschon schulverwandt, sind die Gemälde zweier anderer Altäre derselben Kirche. Um ihre Qualität zu kennzeichnen, wurde a. a. O. ein Meister Wolfgang Asslinger in Erinnerung gebracht, der, anfangs des 16. Jahrhunderts in Bozen nachweisbar, ein Pustertaler aus der dortigen Gegend gewesen sein muß. Diesen Anonymus aber mit den Malereien von St. Korbinian und den Wolfgangsbildern zu verknüpfen, wäre ebenso ungereimt als ihn für den Wolfgang Maler des Heiligenbluter Altares (Maler könnte hier zugleich Berufsbezeichnung und Familienname sein) und den Schöpfer der schönsten nachpacherischen Holzskulpturen in Tirol auszugeben, was gleichwohl geschehen ist. In der vielköpfigen Werkstatt Pachers verliert sich viel mehr vorerst auch der treffliche Maler, der am St. Wolfgang Schreine die »guten Historien« aus dem gnadenreichen Leben des Kirchenpatrons den Gläubigen vorgetragen hat, so vertraulich und beredt, als weilte der Bischof von Regensburg noch immer in seinem Gotteshause im Gebirge, der unsichtbare Beherrscher des Ortes.



Abb. 58. Engelskopf vom Schrein des Hochaltars.  
Nach Abguß.



## XI.

### DAS MEISTERGEHEIMNIS DES ST. WOLFGANGER ALTARES.

Unsere Bilderschau hat über dem Bemühen, der Fülle des einzelnen gerecht zu werden, das große Ganze des Werkes ein wenig aus dem Auge verloren. Aber indem wir seine vollendete Einheit zerlegten, um in ihre Bedingtheit einzudringen, wurden auch tiefere Zusammenhänge berührt. Sie führen, wie die langsam ansteigenden Serpentinien einer Bergstraße, zum Schluß auf einen breiten Gipfel und höhere Warte, von der aus das Denkmal, um sein letztes Wort befragt, uns vielleicht ein Stück seiner Werdegeschichte und damit des inneren Wesens der Kunst Pachters offenbart.

Seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts drängten die wirtschaftlichen und die zünftigen Einrichtungen zu einer fortgesetzten Arbeits- und Berufsteilung im deutschen Handwerk. Das Unternehmertum, das die höhere Kunst überhaupt vom Handwerk loslösen sollte, bereitet sich an der Altarproduktion nicht weniger deutlich als etwa im Goldschmiedegewerbe vor. Erfindung und Ausführung trafen nicht mehr immer in derselben Person zusammen, und gerade die Arbeitzerlegung führte zur Zentralisation des Betriebes. Jede größere Altarwerkstätte war eine Art Mechanismus, gebildet aus Überlieferungen, Ordnungen, Wechselbeziehungen und Abhängigkeitsverhältnissen, in die der einzelne sich eingespannt und zu einer bestimmten, spezifisch gelernten Beschäftigung gezwungen sah. Hatten schon die »fabrica« der Embriachi im 14., die Ateliers der Muranesen im 15. Jahrhunderte, in denen ganze Ankonen bis auf ihr Rahmenschnitzwerk fertiggestellt wurden, eine derartige Kräfteassoziation zur Voraussetzung, um wieviel mehr erst die zu selbständigen Innenarchitekturen ausgewachsenen Riesenschreine der spätesten Gotik. Die von Hand zu Hand gegangene Arbeit an ihnen erklärt die schroffen Widersprüche zwischen der liebevollen Durchbildung dieser, der geistlos-leeren Mache jener Partien, die sie gewöhnlich aufweisen.

Auch der St. Wolfgangger Altar hat diesen Gattungscharakter noch nicht abgestreift, obwohl seine untergeordneten Sachen durchwegs an

untergeordneten Stellen stehen. Michael Pacher mußte sich eben in den Brauch der Zeit schicken, die Kunst im Großen betreiben und seine Aufgabe gelegentlich im allgemeinen nehmen, wollte er den Vertragsbedingungen genügen und dabei auf gut bürgerlich leben. Die Inschrift des Altares führt ihn daher nur als dessen Lieferanten an: »Benedictus Abbas in Männsee hoc opus fieri fecit ac complevit per magistrum Michaellem Pacher de Prawnegk.« Das »opus factum — oder perfectum, completum, peractum, productum — per etc.« war die stehende Wendung für eine Kollektivarbeit (auch in Italien, vgl. Lermolieff-Morelli, Die Werke italienischer Meister, 1880, I, S. 397). Die eigenhändige Ausführung hätte eine Wendung wie »Opus magistri« oder »Factum per manus Michaelis Pacher« verlangt, wie denn Friedrich Pacher die Freisinger Taufe Christi signiert: »Factum que est . . per manus Friderici Pacher . . .« Auch war die Bezeichnung »magister« (operis) die stehende Titulatur eines Verwalters fremder Hilfskräfte, zum Beispiel der Hüttenmeister der großen Kirchenbauten. Demnach haben wir es in der Inschrift nur mit einem Firmenschild zu tun, das den Ateliervorstand, die für das Werk verantwortliche juristische Person namhaft macht, mit der der Bauherr der Tafel allein verhandelt hat. Sucht doch auch im modernen Geschäftsverkehr der Arbeitgeber der Einfachheit halber breitere Aufträge einer Hand anzuvertrauen, um einen einzigen für das gesamte Unternehmen haftbar zu machen. (Vgl. meine Darlegungen in den Mitteilungen der Zentralkommission 1904, S. 59 ff. und Gg. Dehio, Rep. f. K., XXXIII, S. 55 ff.) Wenn selbst in maßgebenden deutschen Kunstzentren das von der zünftigen Gewerbepolizei den einzelnen Meistern zugebilligte Maximum an Gesinde selten über vier Gehilfen hinausging, so erscheint das halbe Dutzend Schnitzer- und Malergesellen, das an der Herstellung des St. Wolfgang Altars beteiligt war, wie schon hervorgehoben, als ungewöhnlich große Zahl. Freilich war von Fall zu Fall ein Zusammenwirken zweier Zunftgenossen oder die Weiterverdingung eines Teiles der Bestellung an andere Meister zulässig.

Auf die Altarkontrakte als die ergiebigste Fundgrube für die Geschichte des spätgotischen Altarbaues hat bereits das dritte Kapitel mit Nachdruck hingewiesen. Vom Ausgang des 14. bis in das endende 16. Jahrhundert reichen die urkundlichen Zeugnisse dafür, daß in Flandern und Burgund, den Stammländern des nordischen Flügelschreines, die Ausführung eines einzigen Retabels verschiedene Hände in Bewegung setzte, bis die paarweise Verbindung eines Malers und Schnitzers, wie



sie zum ersten Male an den beiden Schreinen des Museums zu Dijon, im Zusammenwirken des »imagier« Jacques de Baerza und des burgundischen Hofmalers Melchior Broederlam 1399 uns entgegentritt, sich zur Regel herausbildete. Aber auch bei den hervorragendsten schwäbischen, fränkischen, oberrheinischen Altären, angefangen von L. Mosers Tiefenbronner bis Grünewalds Isenheimer Schrein ist man von der früheren Annahme gleicher Urheberchaft der Malereien und des Schnitzwerkes zurückgekommen. Waren die Verhältnisse im deutschen Südosten, speziell in den Alpenländern, um so vieles kleinlicher, daß hier die ganze Obliegenheit immer nur einen Meister belastete? Für das 15. Jahrhundert versagt die geschriebene Kunstüberlieferung meist die nähere Auskunft. Aus dem Beginne des 16. Jahrhunderts gibt es jedoch genug Doppelgedinge. Vor allem belehren uns aber die Werke selbst häufig durch den Augenschein, daß diese Gebiete sich von der westlichen Übung nicht ausgeschlossen haben. An den, nach dem St. Wolfgangger größten Tiroler Schreinen, denen von Nieder-Lana (1511) und von Heiligenblut (1520), sind Skulpturen und Gemälde unzweifelhaft verschiedenen Ursprunges, und ebenso wissen wir von zwei anderen Altären aus dem äußersten Osten und Westen des bajuvarischen Hochgebirges, daß die Maler nur Empfänger des Gesamtauftrages waren. Für seinen Feldkircher Altar ließ W. Huber Schrein und Schnitzbilder akkordiertermäßig von anderen Werkleuten machen und 1518 vollendet der Maler Ulrich Pocksberger von Mondsee, zusammen mit dem Schnitzer Andreas Lockner aus Hallein, den Hochaltar der Blasiuskirche zu Abtenau im Salzburgischen, womit wir auch geographisch in die Nähe St. Wolfgangs gelangen.

Dieser leicht vermehrbaren Beispielreihe steht aber eine nicht unbeträchtliche Zahl von Altären, besonders in Niederdeutschland, gegenüber, deren Meister zugleich als Schnitzer und Maler auftreten, wie denn die Urkunden überhaupt ziemlich freigebig sind mit der Verleihung solcher Doppeleigenschaft. Die Ursache liegt in der schon nachgewiesenen Bedeutung der Faßarbeit. Ihretwillen »dienten« die Schnitzer in der Regel den Malerzünften, und nur einzelne lokale Organisationen (in den meisten belgischen Städten, aber auch in Salzburg) vereinigten sie mit der Gilde der Steinmetzen. Hatten sie bis in den Anfang des 15. Jahrhunderts ihre Skulpturen noch selbst staffiert, so gibt es seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts häufig Streitigkeiten über die Zunftangehörigkeit derjenigen, die selbstgemachte Schnitzwerke bemalten und, gelegentliche Ausnahmen abgerechnet, ging das Fassen immer ausschließlicher in die Hände der

Maler über, die dann das Verdienst des ganzen Werkes für sich in Anspruch nahmen. Notorische Faßmaler geben sich inschriftlich als die Autoren von Schnitzwerken aus, wie Jan van Wavere aus Mecheln auf einem Retabel von 1514 zu Jäder in Schweden oder Jeanne de Valle auf einer Kreuzesgruppe in N. Dame des aveugles zu Brügge (J. Roosvaal, »Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen«, S. 34 f, und J. Weale, »Burlington Magazine«, III, 93). Auf zwei Südtiroler Altären der Zeit, in Moëna und S. Pellegrino, durfte gar ein welscher — Vergolder sein Signum setzen (H. Schmölzer, »Mitteilungen der Zentralkommission« 1900, S. 11 u. 17). Daneben kommen, besonders in Flandern und Norddeutschland, auch berufsmäßige Bildhauer als Altarunternehmer (flämisch: »aenemer«) vor. In Süddeutschland aber fällt die Erzeugung der Flügelaltäre mehr und mehr den Malerwerkstätten anheim, die ja überhaupt die monumental-dekorativen Aufträge fast als Monopol an sich rissen. Indem ihnen die Zunftordnungen die Einstellung von Schnitzergesellen gestatteten, begünstigten sie die Degradierung der Holzbildner zum Faktor des Malers.

Diese Verhältnisse habe ich bereits vor mehr als anderthalb Jahrzehnten in der »Deutschen Rundschau« 1897 (»Ein mittelalterlicher Alpenkünstler«, S. 422 f.) zu beleuchten unternommen, worauf dann G. Dehio mit Dreingabe einiger fernerer Belege im wesentlichen meine Ausführungen wiederholte (Rep. f. K. XXXIII, S. 56 f.). Damals wurde erstmals die Frage aufgeworfen: Hatte Pacher beim St. Wolfgang Altare nicht bloß Mitarbeiter, sondern auch einen Miturheber? Wie war das Tätigkeitsfeld der Werkstatt verteilt und abgesteckt? War der Maler Pacher auch im Schnitzen so gewaltig, um ihm die Skulpturen von St. Wolfgang zuzutrauen, und welches war sein erstes Handwerk? Von diesem Streitpunkt muß jede Untersuchung ausgehen, die eine sichere Anschauung von der Art und dem Umfang seiner künstlerischen Kraft, eine bestimmte Vorstellung des Mannes gewinnen will.

Soviel steht fest: eine Personalunion des Hauptschnitzers und Hauptmalers unseres Altares von vorneherein anzunehmen, wäre durchaus unhistorisch. Wenn die romantische Kunstgeschichte die Leistungen verschiedener Künstler zusammenzuwerfen und schwer vereinbare Qualitäten auf einem Ehrenscheitel zu häufen liebte, so hatte sie zur Entschuldigung ihre patriotisch-naiven Vorstellungen vom »überfließenden Kunstgeiste« der altdeutschen Meister. Bedenklicher ist es, wenn moderne Forscher an der Hand äußerer Merkmale sich den Idealbegriff eines Doppel-



künstlers konstruieren, statt von Fall zu Fall dem verwickelten Prozeß um Mein und Dein zwischen Schnitzer und Maler nachzugehen.

Als Beweismittel für die Identität Beider an einem Altarwerk dient häufig das stilistische Zusammengehen von Bildern und Skulpturen, bevorzugte Gesichter, stehende Masken (überlieferte), die Typenähnlichkeiten zwischen Skulpturen und Stammfiguren, Bildern, gewisse akkreditierte Modelle und Gewandmotive, die hier und dort wiederkehren. Inwiefern Maler- und Musterbücher, die im hohen Mittelalter eine beträchtliche Rolle spielten, auch im späteren im Gebrauch standen, ist noch nicht ausgemacht. Gewiß gehörten aber zu jedem Atelierinventar Skizzen und Vorlageblätter, die von den Gesellen genau so mechanisch verwendet wurden, wie die Goldschmiedefamilien Kunstübung und Modelle von Geschlecht zu Geschlecht vererbten. Zeichnerische Eigentümlichkeiten des entwerfenden Meisters, die von ihm bevorzugten Formen des Ohres, der Hand, mußten sich gleichfalls den Werkgenossen mitteilen, die Schulter an Schulter arbeitend, sich wechselseitig anregten und beeinflussten. Die Übereinstimmung der Form, die sich aus der Gemeinsamkeit der Ziele und der Herkunft ergab, genügt daher noch keineswegs, um den Schnitzer und Maler eines Altares für eins zu halten. Daß der nämliche Stil Ausdruck verschieden gerichteter Persönlichkeiten sein kann, rückte uns erst kürzlich der Fall Multscher vor Augen. Hat doch der Ulmer »Bildmacher« die Flügeltafeln des Wurzacher Altares in Berlin und des Sterzinger Altares ohne Frage von zwei getrennten Meistern anfertigen lassen, mit denen man ihn früher identifiziert hat.

In Brunecker, Bozener und Salzburger Kirchenrechnungen und Korrespondenzen heißt Pacher regelmäßig: »Michl maler« oder »meister Michel (Pacher) der maler«, seltener »meister Michel (von Brawnegg)« schlechtweg, einmal, in einem Salzburger Ratsschreiben, »werkmann«, wie sonst die Steinmetzmeister. Der Berufsbezeichnung »maler« (pictor) kam jedoch im mittelalterlichen Sprachgebrauch nicht allein die heutige Bedeutung des Wortes zu, sie drückte einen weiteren Begriff aus. Wie *depingere* in der damaligen Latinität sich mit darstellen überhaupt deckte, so hieß Malen im Volksmunde Zeichnen. Handgemal ist ein Handzeichnen (die Namensunterschrift) und alle Werke der zeichnenden Künste, Holzschnitte und Kupferstiche, ja gelegentlich selbst Skulpturen werden als »Gemäl« (Figur des gemels) bezeichnet. Unter Tafel verstand man demgemäß ebenso gut ein »geschnittenes« wie ein gemaltes Bild, welch letzteres als »flach Tafel«, »flach werk«, »flach gemäl« (plâte

peinture) näher bestimmt wird. Der Tafel- oder Bildmacher konnte Maler oder Schnitzer, zuweilen sogar nur Schreimbauer sein. Es handelte sich also um ein Kollektivum wie beim französischen »Imagier«. (Für die spezielle Bezeichnung »mâitre ouvrier de peinture«, als der Rogier van der Weyden 1455 die Anfertigung des Altares von Antun übernimmt, findet sich kein Gegenstück in deutschen Altarverträgen — V. Viollet-le-Duc, Dict. du mobilier franc. I<sup>2</sup>, 1868, p. 128.)

Trotz dieser Vieldeutigkeit des Malernamens bleibt es befremdlich, daß Pacher niemals zugleich ausdrücklich als Bildschnitzer erwähnt wird, wie etwa H. Klocher zu Brixen, der 1440 einen Vertrag über die Lieferung eines Altares abschließt, oder die in Bruneck nur als pildschnitzer und pildhauer 1501 bis 1538 und 1516 bis 1539 nachweisbaren Meister Christ. Permeser und Mich. Part. Selbst in der weitläufigen Bestellsurkunde des Grieser Altares, an dem der Malerei nur Nebenpartien, die Außenseiten der Flügel, die Rück- und Innenwand des Schreines überlassen waren, ist ausschließlich vom Meister und Maler von Bruneck die Rede. Nach heutiger Auffassung läge nun gewiß ein merkwürdiges Mißverhältnis darin, hätte der Unternehmer gerade die plastische Mitte des Schreines, den vornehmsten und für die Wirkung ausschlaggebenden Teil des Werkes einer Hilfskraft oder gar einem unabhängigen Geschäftsfreund zur Ausführung überlassen. Aber der scheinbar so paradoxe Vorgang stünde, wie wir schon wissen, in der Spätgotik keineswegs vereinzelt da. Um von den von mir schon in der Rundschau-Studie 1897 erwähnten Analogien bei Schülein, Zeitblom, dem älteren Holbein, Wolgemut, Schaffner zu schweigen, sei nur auf ein Werk derart gemischter Herkunft hingewiesen, das unter dem Namen des größten oberdeutschen Zeitgenossen Pachers, Martin Schongauers, gegangen ist. Eine um 1540 verfaßte, nach einer Kopie des 17. Jahrhunderts im Freiburger Diözesan-Archive 1887 (S. 22 ff.) veröffentlichte Schilderung der religiösen Zustände in der Reichsstadt Biberach gibt eine genaue Beschreibung des — nicht mehr vorhandenen — spätgotischen Choraltares der dortigen Pfarrkirche S. Maria und S. Martin: »ain cöstliche schöne taffel, hat der guoth maister Hüpsch Marte gemahlet«. Das Innere dieses reichen Wandelaltares enthielt Schnitzwerk, Statuen und Reliefs — bemalt waren bloß die Außenflächen des unteren und die beiden Seiten des oberen Türpaares. Dennoch verlautet nichts von der bildhauerischen Mitwirkung eines zweiten Künstlers; als alleiniger Urheber des Altares wird »Hüpsch Martin« gefeiert, der »bösste mahler«, der sich aber aufs



Schnitzen sicherlich nicht verstanden und den plastischen Kern des ihm angedungenen Schreines offenbar einem anderen Meister übertragen hat. Aus einer Eintragung im Kirchenarchiv erfahren wir nun nicht nur den Namen dieses Bildhauers Nic. Weggmann (Weckmann) aus Ulm, sondern auch die überraschende Tatsache, daß der Altar bei ihm, nicht bei Schongauer im Jahre 1490 bestellt worden war (Krais, Chronik der St. Biberach, Mskr. d. Dekanatsbibliothek I, 47. — Die Kunst- und Altertumsdenkmäler i. Kgr. Württemberg Donaukreis, 36.—41. Lief. 1909, S. 15 und 24. — J. Baum, Ulmer Plastik 1911, S. 77 f. u. 159 f.).

Aus der Zusammensetzung des Altares in Gries wäre daher noch nicht ohneweiters zu folgern, daß der Schnitzer Pacher in ihm leibhaftig vor uns steht. Die wie das gesamte Werk noch einläßlich zur erörternden Skulpturen haben gelegentlich der Neuaufstellung im Jahre 1848 eine derbe Erneuerung erfahren. Aber diese hat manche Figuren verschont und andere nicht soweit entstellt, daß sich ein Vergleich mit der Plastik des Wolfgang Altars verbieten würde. Er ergibt einen so erheblichen Abstand, daß zur Erklärung der Minderwertigkeit der Grieser Schnitzerei das Intervall von zwei Jahren zwischen der Vollendung des einen und dem Beginn des anderen Altares nicht ausreichend erscheint. Ja, man darf bezweifeln, ob man ohne aktenmäßige Beglaubigung dort überhaupt auf den Meisternamen Pachers verfallen wäre. Scheint sich doch die gestaltende Arbeit einer Generation zwischen die beiden Werke zu schieben, so zugespitzt und verfeinert erscheint jede Einzelheit.

Diese Erwägungen haben mich früher bestimmt, seinen Anteil an den von ihm gelieferten Holzbildwerken auf die Visierung und die Fassung einzuschränken (Deutsche Rundschau 1897, S. 423). Nicht, daß Pacher nicht schnitzen gekonnt, war die Meinung, sondern, daß er vom System und der Technik gefesselt, seine persönliche Kunst nur in einem Fache ausgeübt haben wird. Schon mehreren älteren Forschern hatte sich die nämliche Vermutung aufgedrängt: E. Förster (Denkmäler deutscher Baukunst etc. VIII, 1863), J. Sighart (Mitteilungen der Zentralkommission 1866, S. 66), W. Lübke (Geschichte der deutschen Kunst, 1890, S. 598), A. Essenwein (Katalog der im Germanischen Museum zu Nürnberg befindlichen Originalskulpturen 1890, Nr. 365), und D. v. Schönherr (Österreich-Ungarn in Wort und Bild, Tirol und Vorarlberg, S. 460 f. und Gesammelte Schriften I, 1900, S. 9). Auch die lokale Überlieferung in St. Wolfgang hat Schnitzer und Maler des Hochaltares geschieden: Der Tiroler galt nur als der Erbauer und Holzschneider, die Gemälde

pfligten Wolgemut zugeschrieben zu werden. (F. C. Weidmann, Der Führer nach und um Ischl, 1834, und M. Koch, Wien und die Wiener 1842, S. 55.)

Seither haben sich gewiegte Kenner zu meinem Standpunkt bekannt, während die Stimmen, die die Lösung zu radikal fanden, keine überzeugenden Gegenargumente vorbrachten, sondern das Problem, mit Nietzsche zu sprechen, ins Gefühl übersetzten. Eine vollendete Einheit zu zerstören, ist sicher schmerzlich. Aber ist es erfreulicher, auf ein klares Bild einer großen Künstlerpersönlichkeit überhaupt zu verzichten? Wenn ich meine Ansicht nicht mehr im früheren Umfang vertrete, so geschieht es darum, weil sich der Horizont der Frage verschoben und erweitert hat. Ende Dezember 1910 wurde der Grieser Altar behufs Anfertigung der Aufnahmen, die unseren Tafeln zugrundeliegen (Taf. XLII—XLVIII), demontiert. Die für einen anderen Standort und eine andere Beleuchtung, im Chor der Kirche, berechneten Statuen gewannen im neuen Lichte zum Teil ein neues Aussehen. In der Silhouette und farbigen Fernwirkung trat, unbeschadet der Schwächen der Draperie und des Ausdrucks der meisten Gesichter, die Verwandtschaft mit dem Schnitzwerk von St. Wolfgang zutage. Klar erhellte, daß der Meister sich um die »Ordinierung« der Figuren mehr gekümmert hatte als um ihre Ausführung. Aber das Zügige, aus dem Ganzen Gegriffene einzelner Köpfe, das Naturgefühl in manchen Händen hat zuviel von der unmittelbaren Eingebung des Augenblickes, als daß man sich bei der Kombination beruhigen konnte, der Meister hätte zur Arbeit außer den einheitlichen Skizzen nur die Nachfeile und die Fassung beige-steuert. Seine Vertrautheit mit der Messertechnik dürfte weiter gegangen sein als schon zur Herstellung eines brauchbaren Entwurfes nötig war: er wird die besonders in die Augen fallenden Partien, nachdem sie von der Hand der Gehilfen »fürgeordnet« waren, zu Ende geschnitzt und »ausgemacht« haben, damit die Arbeit zuletzt durchweg gleich wurde, wie der Formschneider J. de Negker in dem oben zitierten Schreiben an Kaiser Max es von seinen Holzstöcken versprochen hatte. Zu einer derartigen Annahme sieht man sich weniger durch die Vorschrift des St. Wolfgang Altarvertrages: »Was auf dem Weg zerbrochen, soll er ganz machen« gedrängt als durch die Dauer der Arbeit an letzterem Werk. Ihre Verteilung über die doppelte Anzahl von Jahren als man früher voraussetzte, macht ein größeres Maß eigenhändigen Mittuns des Meisters auch zwischen Entwurf und der Nacharbeit wahrscheinlich.

Insofern ausgleichende Tätigkeit produktive Unterstützung war, ist also Pacher selbst als der »Hauptschnitzer« seiner Altäre zu betrachten,



welche ihm bisher gegebene Bezeichnung den Vorzug der größeren Objektivität hatte. Seine Leistung verlangte eine ähnliche Gabe stilvollen Abwägens wie die darauf folgende Fassung, die die Konzeption des Künstlers erst ganz in lebendige Figur verwandelte. Wurde doch die Farbe dem Schnitzwerk nicht bloß aufgemalt, sondern, wie erinnerlich, zum guten Teil hervorgeholt aus dem Material, mit dessen Lichtwirkung der Maler rechnete. Hier begegneten sich also Plastik und Malerei, gingen fast ineinander über, wie Wort und Ton im Liede. Begreiflich, daß so viele Maler der Spätgotik, auch wenn sie nicht selbst schnitzten, sondern nur zu staffieren pflegten, Äußerlichkeiten des plastischen Stils, den holzplastischen Geschmack angenommen haben. Das Schnitzen war und ist in dem klassischen Holzlande Tirol bekanntlich ein Gewerbe, war urwüchsiger Sinn für farbige Bildnerie weitverbreitet und die Spätgotik lebte dort zum Teil noch völlig in der Holzskulptur. Die Praxis des Schnitzens mit ihrer äußerst fertigen Bravour war technisch so wohlgegründet und durchgeübt, daß diese Technik schon als volle Kunst gelten konnte — immerhin als überlieferungsfähige Kunst. Daß Pacher gelernter Schnitzer gewesen, daß er seine Kunstübungen mit dem Schnitzmesser begonnen hatte, ist daher höchstwahrscheinlich: seine ursprüngliche Profession, sein Holzgefühl war Fingergefühl, Naturanlage. Aus diesem Urtriebe stammt das Elementare, Instruktive, Waldursprüngliche in der Plastik seiner Altäre, ihr unbewußter Schönheitszauber, ihr durch und durch nationaler unitalienischer Charakter. Nicht nachdrücklich genug kann aber betont werden, wie sehr in der ganzen Kunstweise das handwerkliche Können überwiegt. Jedes Handwerk formt aber seinen Mann, prägt eine bestimmte Gattung von Menschen aus. Die glänzende Mache der Wolfganger Skulpturen setzt einen ununterbrochenen Umgang mit den Eisen, eine bis zur Einseitigkeit getriebene Schulung, in aller Kunstübung gefestigte Hände voraus. Solche Handgelenkigkeit muß den Gesellen eigen gewesen sein, denen Pacher in St. Wolfgang die Gewänder der Hauptstatuen und die Engel des Schreines anvertraut hat: wahrscheinlich Leuten, wie die um die Erzstatuen des Maximiliangrabes in Innsbruck so verdienten Modellschnitzer Leonhard Magt und Veit Arnbberger, die gewandt in der Verkörperung fremder Ideen, ohne »visirliche« Angaben mit ihrem mechanischen Handwerksgeist nicht weiterkamen, weil sie ausschließlich Holzschneider waren. Eine erfindende Plastik haben die Deutschen des späten Mittelalters eigentlich nicht besessen. Der Maler erst gab den Schnitzfiguren den starken Herzschlag

seines eigenen Lebens, die künstlerische Kontrasignatur. Und ein geistig so beweglicher Holzbildner, in dem mancherlei Entwicklungsmöglichkeiten lagen, mochte durch sein Maleringenium leicht ganz zum Mann der Farbe bekehrt werden.

Modellierende Maler hat es zu allen Zeiten gegeben, malende Bildhauer sind gezählter. Sie, die schon in ihrem Stoffe die körperliche Form handgreiflich in der Hand haben, mag gelegentlich die Lust anwandeln, den farbigen Schein der Dinge auf die Fläche zu projizieren. Die bildnerischen Bestrebungen der florentinischen Zeichenmaler haben, wie man weiß, zum Aufschwung des Quattrocento nicht wenig beigetragen. Aber den Gemälden Verrocchios und Ant. Pollajuolos sieht man es deutlich an, daß sie in erster Linie Bronzebildner gewesen. Maler wie Castagno, Mantegna haben dagegen nicht zum Meißel oder Modellierholz gegriffen. Selbst die Vielseitigsten suchten und fanden ihre Stärke schließlich in einem Fache — der »uomo universale« der Renaissance — Leonardo ist nicht zufällig zugleich ihr »uomo unico« geblieben. Auch im Norden fehlte es nicht an Meistern, die mehreren Künsten zugleich angehörten. Aber die Zeit der enzyklopädischen Bildung war vorüber. Das sinkende Mittelalter begünstigte zwar mit dem Rang- und Wettstreit der Künstler bis zu einem gewissen Grade ihre Wechselbeziehungen, aber nicht ihre Vermischung, setzte vielmehr durch seine Arbeitsverfassung der individuellen Betätigung selbst in zyklischen Entfaltungen immer engere Schranken. Ein geborener Schnitzer, der die Plastik durch die Malerei überwunden und den Doppelberuf gleichmäßig beherrschte, wäre eine einmalige Erscheinung, erklärbar nur durch örtliche Bedingungen und eine besondere Blut- und Talentmischung.

Den Grieser Schrein hatte Pacher schon in reiferem Alter geschaffen, als »erbar und weiser meister«, wie ihn der Vertrag titulierte. Die Gruppe der Krönung Mariä (Taf. XLII) variiert ein hochgotisches Kompositionsmotiv, das nicht nur in dem ihm als Vorbild bezeichneten Marienaltare des Hans von Judenburg in der Bozener Pfarrkirche, sondern auch anderwärts benützt wurde, z. B. im Stuttgarter Altarraß des älteren Syrlin. Interessanter aber ist die Ähnlichkeit mit einem aus Ambras in die Augsburger Galerie und von dort neuestens in die Münchener Pinakothek gekommenen Tiroler Tafelbild, das ich seit langem mit der Grieser Gruppe zusammenbringe (Abb. 59). In der letzten Auflage des Pinakothek-Kataloges (1911, Nr. 1527) wurde das Bild von H. Braune auf den Namen Pachers getauft, und mit Fug, wie ich glaube. Darf man die Krönung in Gries als plastisches Gemälde



ansprechen, so haben wir hier eine auf die Fläche übertragene Freiskulptur vor uns. Ganz statuarisch sind die drei Figuren in ein — mit den Bildrändern beschnittenes Tabernakel hineingesetzt, das eigentlich einen chorstuhlartigen Dreisitz vorstellt. Füße und Gewänder sind besser als die Hände und alle Formen zeichnerisch streng mehr holzplastisch als in Licht und Schatten modelliert, »mit dem Pinsel geschnitzt«. Das Zepter Christi zum Beispiel scheint in die freie Luft hineinzuragen. Bei allem Sinn für Zierlichkeit ist das Detail mehr verstanden als beherrscht. Die Kronen sind die reine Klempnerarbeit und die Stoffmuster der Gewänder rücksichtslos gegen Perspektive und Modellierung flach aufgemalt. Die plastische Konzeption liegt noch im Kampfe mit der räumlichen Konzentration der Szene, die Tiefenunterschiede erscheinen überhaupt noch unzulänglich ausgedrückt. Man sieht eine Kunst am Werke, die durch Körperwerte den Raum zur Empfindung bringen will, die mehr Hohlbildnerei, mehr verflachte Plastik als vollgültige Malerei ist. Nicht als Vorarbeit oder gar Vorprojekt zum Grieser Schrein kann die Tafel entstanden sein, sie geht gewiß schon in die Sechzigerjahre des 15. Jahrhunderts zurück, ein Kompromiß zwischen den plastischen und malerischen Tendenzen des werdenden Meisters, das Festgezimmerte der Retabelkomposition ins Gemälde hinüber, ebenso die monumentale Haltung der Figuren. Auf den Gottvater unseres Bildes weist zum Beispiel der Simeon der Darbringung in St. Wolfgang deutlich zurück. Die koloristische Absicht der Münchener Tafel bleibt zwar nicht mehr im Bereiche polychromierten Schnitzwerkes befangen, aber sie ist doch mehr eine in Farbe gesetzte plastische Komposition als wirklich gemalt. Neben dem vielen Gold und den zinnoberroten Anflügen im Fleische spielen indessen schon gewähltere Töne in den mächtigen Farbenkomplex hinein, ein saftiges Tiefgrün, ein feines Rosa mit leicht grauen Halbschatten. Und an manchen Stellen beginnt der harte, stramme Anschlag des Faßmalers einer weicheren Behandlung, einem fließenderen Vortrage zu weichen: der rhythmische Vollklang der Wolfganger Marienbilder wird vernehmbar. In der Münchener Tafel ahnt man den inneren Ruck, den der Schnitzer Pacher erfahren hat, die scharfe Ecke, um die herum er sich zum Maler entwickelte.

Auch in diesem haben wir Geist vom Geiste des Bildhauers gefunden, aber eines Bildhauers, der mehr Bildformer, Formenfinder war, dem der Farbensinn im Blute saß. Wohl war der zentrale Erfindungsgedanke des St.-Wolfgang-Schreines in seiner einleuchtenden Einfachheit plastischer



Abb. 59. Krönung Mariä, München, Pinakothek.



Natur. Aber die größere Abstraktion, deren es bedarf, um einen Gegenstand in der Fläche zu sehen und wiederzugeben, die Perspektive und die höheren Ansprüche an die Färbung, bringen etwas Kaltberechnetes, eine reflektierte Absichtlichkeit in manche Bilder. Dieser suchende, grübelnde, experimentierende Wagemut hat gewiß etwas Rührendes. Die Frische und quellende Kraft der Schnitzereien, ihre zwingende Einfachheit sind dahin. Den Gemälden merkt man das Erlernete an, das sich der allgemeinen Entwicklungsstufe der Zeit gemäß noch nicht in ein freies Können umgesetzt hat. Sie sind vielfach »gekläubelt«, um ein Dürerwort zu gebrauchen: mit leidensvoller Gewissenhaftigkeit, mit einer verbissenen Liebe sucht der Künstler sein Stilideal zu verwirklichen. Die spätgotische Schnitzerei war eben technisch vorangeschritten und übte darum die stärkere Wirkung aus. Die Bilder zeigen noch das Geistesentsprungene, das mit Versuchen und Proben Abrechnende der ersten erfinderischen Anstrengung. Das ist das im Resultat noch Unfertige in denselben, es bestimmt zugleich den geheimnisvollen Reiz ihres Eindruckes, in dem wir die Gedankenarbeit gleichsam in ihrer spröden, scharfen Originalität ohne die Retuschen der schulmäßigen Wiedergabe sehen. In den Schnitzereien lebt noch etwas von der großen Kunst der hohen Gotik. Diese Kunst versteigt sich in der Tafelmalerei Pachers wie in der gleichzeitigen Architektur zur Künstelei, zur gelehrten Konstruktion — das Wissen, das Verstandesmäßige drängt hier wie dort die künstlerische Unbefangenheit zurück. Das Vergnügen an künstlichen Biegungen und Verstiegheiten, das Gewaltsame, Verdrehte, das in den St. Wolfgangern Bildern hin und wieder stört, ihr eigensinniges Verweilen beim Kleinen, ihre pedantisch-doktrinäre Naturtreue sind nicht bloß spätgotische Absonderlichkeiten, sondern mitverschuldet durch die Schaustellung theoretischer Kenntnisse. In der Malerei Pachers steckt also mehr Intelligenz, in den Skulpturen mehr Instinkt, eine vollendete Kunst spricht aus diesen, eine ringende, wachsende, ein Ingenieurgeist aus jener. Die äußersten stilistischen Gegensätze sind in der Altararbeit vertreten. Wie in den Skulpturen die formal-plastische von einer malerisch-optischen Auffassung durchkreuzt und gelegentlich aufgehoben wird, so stehen in manchen Gemälden neben den streng aufgerissenen, linear durchkonstruierten Architekturen oder den nach ihrem formalen Gefüge antiimpressionistisch wiedergegebenen Gestalten und Gegenständen jene Hintergründe, die fast als reine Impression hingestrichen sind. Der Kirchenbaumaler war ein Gelehrter des Pinsels, der eine halbwissenschaft-

liche Geduldaufgabe zu lösen hatte. Im Beiwerk des Schreines, den Engelfigürchen etc. tritt uns dagegen eine Empfindungsschnitzerei entgegen, die mit einem Nichts an Mitteln nur das zur Formvorstellung Allernotwendigste andeutete. Plastische Formbildung und malerischer Illusionismus liegen sonst gewöhnlich im Kampf miteinander — sollten sie sich im Bildgefühl gerade unseres Altarmeisters versöhnt haben? Beide Neigungen und Fähigkeiten derselben künstlerischen Individualität zumuten, hieße die Spannweite auch der stärksten Begabung kritiklos überschätzen. Denn der Mann des Zirkels und Richtscheits ist meist ein Mensch von geringer Phantasie und zu stolz auf seine Handfertigkeit. Der vielgewandte Hauptschnitzer Pachera dürfte oft mit einem nur auf den springenden Punkt gerichteten Entwurf des Meisters genügend beraten gewesen sein, wobei man sich gegenwärtig halten muß, daß die Einfühlung in die Vorzeichnung für sich selbst einer künstlerischen Leistung gleichkam. Anders verhält es sich mit den gründlichen Architekturstudien, die alle drei Zyklen begleiten. Sie können auf die Idee eines eigenen Perspektivkonstruktors bringen, wie er in den Niederlanden seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nachweisbar von modernen Malern für schwierige Bildarchitekturen regelmäßig herangezogen wird, jedenfalls eines Künstlers, der »um Steinwerk gedient«, in der Hütte gearbeitet hatte. Denn Prospektmalereien waren jedenfalls zu zeitraubend, als daß Pachera imstande gewesen wäre, sie durchwegs persönlich zu besorgen — auf den Marienbildern sind sie wohl Originalarbeit, auf den Evangelien- und Wolfgangsbildern hat er gewiß nur die Vorzeichnung gegeben. Aber Pachera's Wissen um den Raum, seine Raumlogik, architektonische Begabung hängt durch das perspektivische Element mit seiner gesamten Bildanschauung innig zusammen. Es geht daher nicht an, die Frage nach dem eigentlichen Erfinder der St.-Wolfgang-Architekturkompositionen zu verschieben.

In beiden Fällen, bei den so genau aufgerissenen, gleichsam ausgestasteten Bilderarchitekturen und den aus dem Handgelenk hingeworfenen Schnitzereien handelt es sich um die optische Vortäuschung körperlicher Eindrücke. Aber der Gegensatz ist nur ein scheinbarer. Die Kraft sinnlicher Vergegenwärtigung, die Freude an der klar umgrenzten festen Form hat der Meister darüber nicht preisgegeben. Den Maler interessiert vor allem die Existenz der einzelnen Formen und Figuren im Raum. Er sieht Menschen und Dinge körperhaft abgeschlossen und doch nicht für sich selbst, sondern abhängig von ihrer Umgebung. Das



ist die Reaktion seines malerisch gerichteten Naturells gegen den Zwang seiner noch holzplastischen Schulung. Wie bei einer Gruppe bedeutender moderner Künstler, wie im Kreise der Marees und Hildebrandt, wurde der »Mensch im Raum« das Schlagwort seiner Kunst, der räumliche Um- und Ausblick, die Triebkraft seiner Erfindung. Er will also nicht bloß das darstellen, was auch ein Plastiker geben konnte. Und das Streben, diese Beziehung so stark als möglich auszudrücken, ist es vor allem, was seine Malerei monumental gemacht hat.

Auch der unvergleichlich dekorative Zusammenklang auf den statischen Beziehungen von Teil zu Teil des Altares beruht, wie schon gesagt, auf einem messenden Sehen, einem optischen Rechengeist. Diese innere Wohlordnung und gute Ponderation ist jedem Originalgemälde des Meisters eigen. Mögen die Teile auch nicht gleichwertig sein, keiner fällt heraus oder ist überflüssig, jeder strebt zum folgenden hinüber, lebt im Ganzen, wie das Ganze in jedem Teile. Eine vielschichtige Anlage, die aber keine Fugen und Sprünge hat, an der keine verräterische Naht, kein Lötspunkt sichtbar wird: kein Aggregat toter Dinge, sondern ein lebendiges Gewächs, hinter dessen reicher Entfaltung die strenge Notwendigkeit des Aufrisses wie ein Naturgesetz verborgen liegt. Dieser struktive Grundgedanke erscheint aber belebt und gesetzt in reine Anschauung durch ein instruktives Stilgefühl, dem die Auflösung der Vielheit, die Harmonisierung der Kontraste im Gesamtbilde gelingt. Als wichtigstes Kompositionsmittel bewährt sich die Farbe. Indem sie von den Gemälden auf die Architektur und das Zierwesen des Altares übergreift, bändigt sie die Fülle, das Verwirrende der Formen, erklärt und bestätigt sie den Zusammenhang des Kunstwerkes. Das Flimmern und Flirren des Goldes, die bewegte fließende Magie der farbigen Lichter schaffen erst jene Stimmungseinheit, in der Architektur, Plastik und Malerei sich zu einem großen Gesamtkunstwerk vereinen. Und die Zeit hat diese Köstlichkeit noch mit ihrem wohligen Schimmer überkleidet, mit ihrer die letzten Härten und Schärfen still ausgleichenden Hand übergangen. Als farbige, als malerische Vision stand der Altar vor der Seele seines Schöpfers.

Zu ihrer Verwirklichung gehörte aber mehr als ein malerisch gewöhnter Sinn, als ein großes Auge, eine frei gestaltende Hand, ohne die sich Pacher das Ansehen seines Namens wohl nicht erworben hätte. Eine scharfsinnige Technik war nötig, um die Einzelheiten des Werkes kunstgerecht ineinanderzuzahnen und zu vernieten, aber auch organi-

satorisches Talent, eine überlegene Einsicht in die verschlungene Summe künstlerischer Mittel, die ein derartiges »Gesamtkunstwerk« erforderte. Im Zusammenfassen und Zusammenschmieden dieser Einzelkräfte, in der Vereinigung ihrer Geschicklichkeiten, in der Durchstilisierung ihrer Leistungen, in deren Synthese lag jedenfalls ein Hauptverdienst des Altarmeisters. Welchen Part er selbst gespielt hat in dem vielstimmig instrumentierten Werke, glauben wir eben gesehen zu haben, wenn wir denselben scharfsinnigen, methodischen Geist, die nämliche mathematisierende konstruktive Phantasie, dasselbe messende und tastende Sehen wie im Aufbau des Altares in dessen innersten Flügelbildern wiederfanden. Sie sagen daher über den Meister mehr aus als das Schnitzwerk. Hier verfolgt er in der Besonderheit seiner Künstlerschaft als Forscher in der Welt der Sichtbarkeiten selbständige Ziele. Die Ökonomie auf das Unumgängliche, nicht die Freude am Nebensächlichen behaglicher Kleinkunst ist sonst für die Bilder von Bildhauern charakteristisch. Physiologisch-technische Gründe und die spätgotische Praxis sprachen also gleicherweise dafür, daß in den Skulpturen das Selbstgemachte von der Gehilfenarbeit überwogen wurde, daß Pachers Autorschaft an ihnen mehr moralischer Natur gewesen ist. Gewiß wird in ihnen kein Motiv vorkommen, das nicht Ausdruck seiner Intentionen war, er hat alles angepaßt und zusammengepaßt — überwacht. Aber wie im mittelalterlichen Baubetriebe bedeutet das Individuum wenig, die Schule das meiste. Und damit stimmt, daß die Tiroler Holzbildwerke der Spätgotik sich auffällig gleichbleiben, als Produkte eines stationären kunstbeflissenen Handwerks. In den dreidimensionalen Vorstellungen aufgewachsen, geben sie sich mit der ausführlichen Behandlung der Hintergründe schon darum in der Regel nicht ab, weil die malerische Perspektive mit ihren Verkürzungen und Überschneidungen, das Tilgen der dritten Dimension ihnen Schwierigkeiten bereitet. Hier hat man ihn ganz, vernimmt seine letzten Geständnisse, hier liegt Nerv und Kern seines Schaffens. Wogegen in den Leistungen mehr künstlerisch interessierter Handwerker oder in den mutmaßlich eigenhändigen, oft nur durch seine ethnographische Urwüchsigkeit fesselnden Gemälden des Meisters — weil sie so wenig vom Persönlichen des Künstlers hergeben, scheinen sie ursprungslos zu sein — der Gang seiner Entwicklung wenigstens streckenweise zu erkennen ist.

Was den Tiroler bisher zu einer so dunklen, schwankenden, rätselhaft undurchsichtigen Gestalt gemacht hat, ist vor allem der Umstand, daß kein einziges bezeichnetes Gemälde, keine einzige unbedingt eigen-



händige Skulptur seiner Hand existiert, während seine Motive und Typen anderthalb Generationen als Schulzitate weiterlebten. Auf die Vollstrecker seiner Absichten übertrug sich um so leichter etwas von seinem eigenen Wesen, als sie, wie im Mittelalter häufig, zum Teil Anverwandte gewesen zu sein scheinen. Die Künstlergemeinde, an deren Spitze er stand, schloß sich noch enger zur Hausgemeinde zusammen, und in der lebendigen Arbeit lernte der eine vom andern. Wie dieser patriarchalisch-sippenschaftliche Verband als Kollektivpotenz, als vielköpfiges Individuum, fruchtbares Zusammenleben mit freigesinnten Arbeitsgenossen, das gelegentliche Herabsinken der Altarbeit ins Handwerkliche förderte, so hat er gewiß dazu beigetragen, die künstlerische Ehrbegier der einzelnen Genossen nicht aufkommen zu lassen gegen die Autorität des Lehr- und Dienstherrn. Vom Nebel des Mythos umwallt und verhüllt steht Pachers Gestalt in der Ferne der Zeiten. Im gotischen Geiste ist es eben begründet, an das Vorgefundene anzuknüpfen und es im höheren Sinne fortzusetzen, ohne darin irgendwie einen hemmenden Zwang zu erblicken. Man strebt, den Besitz- und Hausstand der eigenen Art in sich zu erreichen, ohne über ihn hinauszugehen. Wie die gotischen Bauleute unter der Herrschaft des Stils nach festen Prinzipien und im engsten Zusammenhang arbeiteten, daß auch trotz stückweiser Entstehung der Pläne das Totale aus einem Geist hervorgegangen zu sein schien — so hat auch in der Pacherwerkstatt allmählich über dem gewissenhaften Bildschneiden und Weitermalen ein schulmäßiger Kanon von selbst sich herausgebildet, mag im Detail noch immer die verschiedene Hand sich zeigen. Ist die Wertung des Künstlers als Einzelpersönlichkeit ohnehin und überall erschwert in der Spätgotik, so stellt ein Meister, der wie Pacher über sein Sondergebiet hinausgewachsen, eine Verbindung dar, deren Analyse jeder Scheidekunst zu spotten scheint. Wenn noch in späterer Zeit, als der Zunftbann gebrochen, die Werkstatt zum Atelier geworden war, bei ähnlich großen Unternehmungen, etwa eines Rubens oder Lebrun, mancher Mitarbeiter sich unseren Blicken entzieht, kann es nicht wundernehmen, daß die Helfer eines spätgotischen Altarbauers im Schatten einer hervorragenden Figur ihren Namen nicht auf die Nachwelt brachten.

Ihm selbst ging die Sache über die Person. Indem er entschieden und restlos hinter seinem Werke zurücktrat, teilte er das Schicksal der gotischen Architekten, von denen einmal gesagt wurde, ihr künstlerisches Wollen sei so übermäßig stark gewesen, daß darin alles, selbst die Kunde

der Persönlichkeit, unterging. Andererseits liegt gerade in dieser Unpersönlichkeit das letzte feinste und schwierigste Resultat seiner Kunst: das Überpersönliche, die höhere Einheit des Altares, der sonst so selten erreichte Ausgleich seiner skulptierten und gemalten Teile. Als »guter Werkmann« wird Pacher das Maß der eigenen Arbeit nach der jeweiligen — Bezahlung eingerichtet haben, oft nur planend, vorschauend, vorschaffend und erst in letzter Instanz mit leitendem Anteil eingegriffen haben, mehr auf die Lösung als die Gestaltung bedacht. Wo aber die Seele seiner Schöpfung, ihre tiefe kristallisierende Kraft zutage schlägt, war er sicher selbst zur Stelle, Wille und Werkzeug in einem.

Um das in einer Legierung enthaltene Gold von allen anderen Bestandteilen zu befreien, gibt es heute eine »elektrolytische« Scheidemethode. Ihrer bedürfte man auch, um Meister Michael Eigenstes, das Feingold seiner persönlichen Arbeit auszusondern aus der Kollektivproduktion der Sippe und Schule.

Daß die Malerei, die den Wandelaltar von vorneherein in Händen hatte, sich damals anschickte, von den Flügeln aus gegen die Mitte vorzurücken, den Schrein zu erobern, zeigt sich auch St. Wolfgang. Pachers Neigung zur bewegten Szene, zur Charakteranalyse und Charaktermodellierung kam diese zweite Kunst mehr als die erste entgegen. Mit einer Konsequenz, wie kein anderer Oberdeutscher seit Konrad Witz, trachtet er durch Steigerung, Beseelung und Vereinheitlichung des Raumeindrucks die Bildfläche zu überwinden. Und durch die Art, wie er die einzelnen Figuren in die Fläche einfügt, in ihrer Haltung ein individuelles Stück Raum mit Schärfe durch sein Körperempfinden abgrenzt, gibt er ihr über die plastische Existenz hinaus räumliche Phantasie, Andacht zum Raum, die starke Lebendigkeit, den großen Atem. Der Maler war durch die Schule des Schnitzers gegangen und verstand den Streit zwischen plastischer Formbildung und malerischer Raumgestaltung in seinem Bildstilgefühl zu schlichten. Plastik und Malerei waren ihm nur verschiedene Hilfsmittel für die beabsichtigte Darstellung. Die Einzelercheinung der Dinge, die Dinghaftigkeit der Erscheinung, ihr Volumen und deren Umsetzung in festgegliederte Form auf der Bildfläche bedeutet ihm mehr als die Gesamteindruck, in der alles Objekt ist. Um die Greifbarkeit der Geschehnisse, um die Körperlichkeit der Gestalten, deren individuell belebte Köpfe freilich auch mächtig durchgeistigt sind, ist dem Meister nicht weniger zu tun als um die Totalität. Aus seinem Raumempfinden heraus also kommt er unter zäher Anstrengung und



hartem Ringen zu einem intuitiven Verständnis für echte malerische Werte, zu einem vollen und satten Kolorit, zu Problemen cinquecentistischer Art und in guten Stunden zu einem echten Historienstil. Gewiß haben ihn italienische Vorbilder weitergeführt, aber ohne ihn jemals aus dem Gleichgewicht zu werfen. Eine Schönheit eigener Art, ein neues Deutsches hat er aus dem Fremden herausgeholt in jener Zeit zwischen Schongauer und Dürer, in der die oberdeutsche Malerei sonst auf dem Formerbe der burgundisch-flämischen Kunst ausgeruht hat. Pachere gedrungene, selbstsichere Kunst bekennt sich überall zu dem bajuvarischen Bauernadel, der uralten Bauernkultur. Durch die großen ruhigen Züge einer südlicheren Schönheit, die immer wieder durchbrechen, erinnert sie aber daran, daß der Meister auf einem Grenzboden zu Hause war, auf dem der Gegensatz von Deutsch und Welsch auch sonst häufig eine relative Aufhebung erfährt. Einem aufgepfropften Edelreife gleich hatte der romanische Einschlag in diesen Südalpentälern auf die Triebkraft der heimischen Kunst gewirkt. Wie im 17. Jahrhundert der Tiroler Jakob Stainer, der Vater der deutschen Geige, als der einzige in der Kunst des Geigenbaues mit den gefeierten Italienern es aufnehmen konnte, so kam unter den letzten Gotikern Pachere allein der Monumentalität des italienischen Quattrocento nahe, von dessen Abklärung und Formenadel etwas in sein Werk eingedrungen ist. Diese warme Luftwelle aus dem Süden streicht auch über den Altar von St. Wolfgang. Deutsches Wesen scheint in ihm aufgetaut vom italienischen Frühling, es ist »gewiegt vom Arm der Scheinheit und des Maßes«.



**Abb. 6o. Engelskopf vom Schreine des Hochaltars.  
Nach Abguß.**



## INHALTSÜBERSICHT.

I. St. Wolfgang. Geschichtliches und Vorgeschichtliches .....	1
II. Bayerisch-tirolisches Kunstleben im späten Mittelalter.....	17
III. Die Altarbestellung. Technische und geschäftliche Voraussetzungen.....	28
IV. Das Programm des Altares .....	47
V. Der Schrein .....	56
VI. Der Stil des Bildwerkes .....	76
VII. Die Ornamentik und Polychromie des Altares .....	111
VIII. Die Altarflügel. Der Marienzyklus und die Predellenbilder. Pacherts Malweise	126
IX. Impulse und Analogien. Die Altarrückwand.....	160
X. Die Evangelien- und Wolfgangbilder .....	180
XI. Das Meistergeheimnis des St. Wolfgang Altares .....	218

---

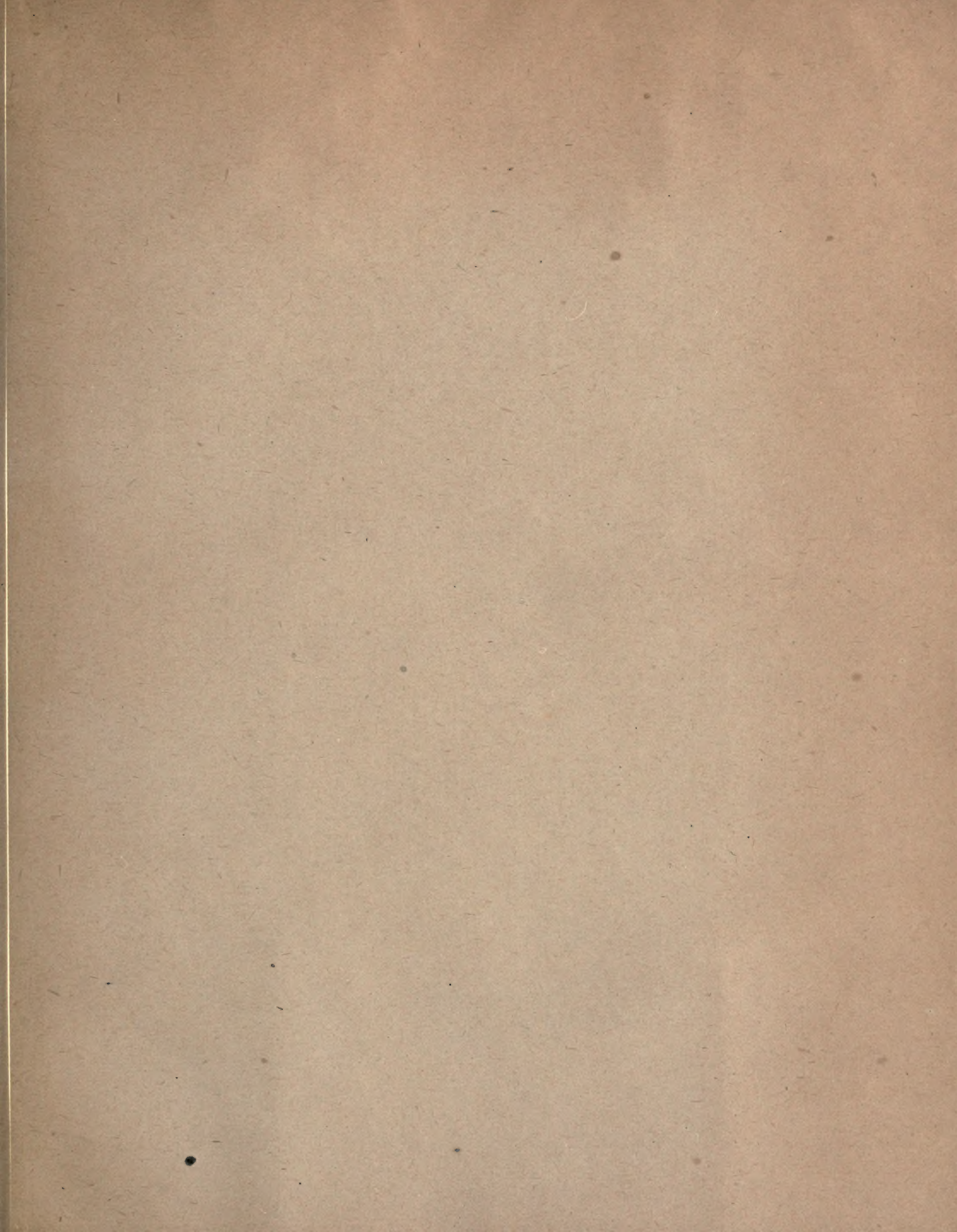
## VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

1. St. Wolfgang am Abersee .....	1
2. Langhaus der Pfarrkirche von St. Wolfgang .....	3
3. Aus dem Antiphonar des Erhard Cholb im Linzer Museum.....	6
4. St. Wolfgang. Wallfahrtsbildchen. Kupferstich.....	7
5. Grabstein des Abtes Benedikt Eck in Mondsee .....	8
6. Motivbild des Abtes Benedikt Eck im Linzer Bischofshof. ....	9
7. Chorpartie der Pfarrkirche von St. Wolfgang .....	11
8. Röhrbrunnen von Lienhart Rännacher in St. Wolfgang .....	13
9. Engelskopf vom Schrein des Hochaltars .....	16
10. Engelskopf vom Schrein des Hochaltars.....	46
11. Marienkopf von der Predella des Hochaltars .....	55
12. Engel hinter der Krönungsgruppe des Mittelschreins.....	64
13. Detail aus dem Rahmenfries der Predella .....	72
14. Detail aus dem Rahmenfries der Predella.....	73
15. Christkind von der Predella des Hochaltars .....	75
16. Haupt Christi vom Mittelschrein .....	78
17. Haupt Mariae vom Mittelschrein .....	79
18. Haupt des hl. Benedikt vom Mittelschrein.....	82
19. Haupt des hl. Wolfgang vom Mittelschrein.....	83

20. Haupt des hl. Georg.....	87
21. Krone einer Reliquienbüste der hl. Agnes im Brixener Domschatz.....	93
22. Pedum des hl. Wolfgang vom Hochaltar.....	94
23. Pedum des hl. Benedikt vom Hochaltar.....	95
24. Mantelschließe des hl. Wolfgang.....	96
25. Vom Thronteppich im Schrein des Hochaltars (Granatapfelmuster).....	97
26. Holzstatuette der hl. Margareta im Germanischen Museum zu Nürnberg.....	99
27. Hl. Georg (ursprünglich hl. Michael) auf Schloß Matzen.....	100
28. Kruzifix aus der Pfarrkirche in Lienz.....	103
29. Maßwerk über der Michaelstatue.....	112
30. Doppelbaldachin über den singenden Engeln des Mittelschreins.....	113
31. Baldachin vom Mittelschrein.....	114
32. Wimpergiebel seitlich am Mittelschrein.....	115
33. Konsole der Seitenfiguren.....	116
34. Maßwerkfüllung von der Predella.....	117
35. Maßwerkfüllung im Schrein des Hochaltars.....	118
36. Maßwerkfüllung im Schrein des Hochaltars.....	118
37. Maßwerkfüllung im Schrein des Hochaltars.....	119
38. Maßwerkfüllung im Schrein des Hochaltars.....	119
39. Gitterfüllung im Schrein des Hochaltars.....	120
40. Graviertes Rosenornament. Sockelabschrägung der Schreinumrahmung.....	121
41. Graviertes Nelkenornament. Sockelabschrägung der Schreinumrahmung.....	121
42. Graviertes Distelakanthus von der Schreinumrahmung des Hochaltars.....	125
43. Gravierte Rosenranken von den Flügelrahmen des Hochaltars.....	126
44. Pacherschule, Verkündigung vom Laurentiusaltar in München.....	129
45. St.-Sylvester-Statue im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin.....	137
46. Halbfigur der Maria Magdalena im Museum in Bozen.....	139
47. Halbfigur des hl. Petrus, Rückseite des Magdalenenbildes im Museum in Bozen... ..	141
48. Tod Mariä aus Neustift in der Pinakothek in München.....	147
49. Hl. Nikolaus von Bari. Büste in der Margaretenkirche zu Sterzing.....	152
50. Hl. Cassian. Büste in der Margaretenkirche zu Sterzing.....	153
51. Engelskopf vom Schrein des Hochaltars.....	159
52. Kopf der hl. Anna aus Mantegnas hl. Familie in Dresden.....	165
53. Kopf des hl. Petrus aus Mantegnas Altar von S. Zeno in Verona.....	165
54. Bartol. Vivarini, hl. Augustin in S. Giovanni e Paolo in Venedig.....	167
55. Cosimo Tura, hl. Bernhard, Paris, Louvre.....	169
56. Engelskopf vom Schrein des Hochaltars.....	178
57. Friedrich Pacher, Taufe Christi, Freising.....	195
58. Engelskopf vom Schrein des Hochaltars.....	217
59. Krönung Mariä, München, Pinakothek.....	229
60. Engelskopf vom Schrein des Hochaltars.....	237









t-47 Taped band. N. Zoo. - d 10/12.19.



PLEASE DO NOT REMOVE  
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

---

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

---

N            Stiassny, Robert  
6838           Michael Pachers St.  
P3S75        Wolfgang Altar  
v.1



